حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb

جيرار جنيت

عودة إلى
خطاب الحكاية

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

ترجمة : محمد معتصم

المركز الثقافي العربي

الوصول إلى الحقيقة يتطلب إزالة العوائق
التي تعترض المعرفة، ومن أهم هذه العوائق
رواسب الجهل، وسيطرة العادة، والتبجيل المفرط
لمفكري الماضي
أن الأفكار الصحيحة يجب أن تثبت بالتجربة

روجر باكون

حصريات مجلة الابتسامة

** شهر فبراير 2016 **

WWW.IBTESAMH.COM

التعليم ليس استعدادا للحياة ، إنه الحياة ذاتها
جون ديوي
فيلسوف وعالم نفس أمريكي

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في المملكة المغربية

العنوان الأصلي لهذه الترجمة :

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, coll. Poétique, éd. Seuil, Novembre 1983.

الكتاب: عودة الى خطاب الحكاية.

المؤلف: جيرار جنيت.

المترجم: محمد معتصم.

الطبعة الاولى: 2000.

عدد الصفحات: 288.

القياس: 21.5*14.5.

لوحة الغلاف: فوستاف كليمت.

جميع الحقوق محفوظة

الناشر: المركز الثقافي العربي.

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي (الأحباس) ● فاكس /305726/ ● هاتف/ 303339 - 307651/.
● 28 شارع 2 مارس ● هاتف /271753 - 276838/ ● ص.ب./ 4006/ درب سهدنا.

العنوان:

□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
● ص.ب/ 5158-113/ ● هاتف/ 352826 - 343701/ ● فاكس/ 00961-1-343701/.

www.ibtesamh.com/vb

جيرار جنيت

عودة إلى
خطاب الحكاية

ترجمة:
محمد معتصم

تقديم:
الدكتور سعيد يقطين

المركز الثقافي العربي

www.ibtesamh.com/vb

جنيت، جيرار، 1930-
عودة الى خطاب الحكاية، ترجمة كتاب + المصادر والمراجع + الملاحق
1. السرديات، الرواية الغربية، تحليل الخطاب - تاريخ ونقد.
2. توضيح وردّ.

www.ibtesamh.com/vb

تقديم

1.1. سررت كثيراً لإقدام الباحث الزميل محمد معتصم على ترجمة هذا الكتاب، وذلك لاعتبارين اثنين: أولهما أنه امتداد وتوسيع لكتاب **جيرار جنيت** السابق الذي قام بترجمته مع الباحثين عبد الجليل الأزدي وعمر حلي[1]. وهو بهذا الصنيع يصل الكتاب بأصله، ويربطه بسياق تطوره، ويواصل بذلك عمله بعشق ورصانة وصبر. والثاني أن لهذا الكتاب قيمة خاصة في مجال السرديات التي صارت مع هذا الكتاب وأصله علماً أدبيّاً خاصاً بدراسة السرد.

2.1. لقد تأخرت ترجمة الكتابين معاً إلى اللغة العربية كثيراً، بالرغم من أن الاستفادة منهما بأشكال وصور متفاوتة ظهرت في العديد من الأعمال النقدية العربية المعاصرة. وأهمية الترجمة تأتي في المقام الأول لتقدم للباحث والمهتم صورة الأثر بكامله، فتيسر له فهم ما غمض في الأعمال النقدية التي تعتمد ـ للضرورة ـ شواهد أو مقاطع خاصة. وبالرغم من مرور الزمان على الكتابين معاً، فإنهما يظلان راهنين؛ لأنهما يسجلان حقبة مهمة في تاريخ الفكر السردي الحديث والجديد. وعلى غرار ترجمة الكتاب الأول، يمكن ترجمةَ

---

(1) ج. جنيت، ***خطاب الحكاية***، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدارالبيضاء، 1996، 500 ص.

www.ibtesamh.com/vb

هذا الكتاب أن تساهم في توسيع النقاش حول السرديات وإجراءاتها ومصطلحيتها التي لا تزال وستظل تثير الكثير من السجال والخلاف. ولا يمكن ـ والحالة هذه ـ إلا تثمين الصنيع الذي أقدم عليه الباحث محمد معتصم، لما له من فائدة ولما يسده من فراغ كبير في حقل الدراسات السردية العربية.

3.1. إن *عودة محمد معتصم الى "خطاب الحكاية"* تؤكد حقيقة واحدة هي أن الترجمة ليست عنده نزوة عابرة، ولكنها إسهام في إثراء حقلنا الثقافي والمعرفي بجليل الأعمال وطليعيِّها. ويتجلى ذلك في اختياره الأعمال ـ الأصول في حقل الدراسات الأدبية التي لا يُلتَفَتُ إليها عادة. وإذا الْتُفِتَ إليها، كان ذلك انطلاقاً من بضعة مقالات متفاوتة القيمة والأهمية. إن الذهاب إلى الأصول وأمهات الدراسات يفرض على المترجم أن يكون متسلحا بتصور متكامل عن العمل وخصوصيته وما يمثله في الحقل الذي ينتمي إليه. ويبدو لي أن ذلك يتجسَّد بصورة واضحة في ترجمات محمد معتصم. فهو يسلك دائماً الطريق الصعب في اختيار الأعمال، وفي الاشتغال بها. وإذا كان المترجمون عادة يكتفون بنقل العمل من لغة إلى أخرى (والعديد من الكتب المترجمة إلى العربية لا نجدها ـ وبا للأسف! ـ تتضمن أحيانا حتى العنوان الأصلي للكتاب المترجم واسم صاحبه بحروف لاتينية)، فإننا نجد محمد معتصم يتجشم عناء تدقيق المصطلحات، وتمحيص مختلف المواد التي تستدعي البحث ـ والتي من دونها يستحيل الفهم ـ، وإضاءتها بإضافة هوامش مختلفة تبين بالملموس أنه لم يقف عند حدود عملية التعريب باعتباره مترجماً، ولكنه علاوة على ذلك يشتغل اشتغال الباحث، وهذه هي ميزته الأساسية التي تضفي على ترجماته طابعاً علميّاً

www.ibtesamh.com/vb

خاصاً، مفيداً وغنيّاً[1].

4.1. إن الترجمة العلمية لا تختلف عن البحث أو الدراسة. إنها تتجاوز حد حل المعضلات اللغوية، التركيبية والأسلوبية والمعجمية، التي تعترض المترجم عادة، ويعمل جاهداً على تذليلها ليتمكن من نقل العمل من لغة إلى أخرى. إنها تعمل إلى جانب ذلك على حل المعضلات المعرفية والنظرية التي يصطدم بها المشتغل بالأعمال ذات الطبيعة النظرية والتطبيقية. هذه المعضلات تتصل بالمادة المعرفية التي يحتويها الكتابُ موضوعُ الترجمة. وهي تنتمي إلى مرجعية ثقافية وتاريخية خاصة يستحيل فهمها عن طريق نقلها من لغة إلى لغة. وهنا يتدخل الباحث للكشف عن دلالاتها وأبعادها في ثقافتها التي ترتبط بها. وما قلناه عن المادة المعرفية، يمكن تعميمه على الجوانب النظرية والمنهجية وغيرها. وكلما كان المترجم مرتبطا بالمجال الذي يترجم منه، أمكنه تعرُّف دقائق القضايا وخصوصيات المشاكل التي تعترض الترجمات العربية التي لا يزال يضطلع بها من يرى نفسه مؤهلاً لها بحكم معرفته باللغتين الأصل والهدف.

إن خصوصية عمل معتصم تكمن في إحساسه بهذه المشاكل ومحاولته الدائمة تجاوزَها عن طريق البحث المستمر والمتواصل. ومن الطبيعيّ أن تعترض أيَّ مترجم صعوباتٌ جمّةٌ يستحيل تجاوزها دون العمل الجماعي والحوار الهادف بين المشتغلين بالمجال نفسه.

---

(1) أشير هنا إلى ترجمته لكتاب م. ريفاتير: *دلاليات الشعر*، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة رقم 7، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1997، 540ص.

www.ibtesamh.com/vb

1.2. في هذا النطاق، أود انتهاز فرصة تقديم هذا الكتاب الهام في تاريخ السرديات في الغرب لتجسيد بعض القضايا التي تشغل اهتماماتنا الفكرية السردية، وما تولّد عنها من ردود أفعال في ساحتنا العربية، درءاً لالتباسات شتى، وتحفيزاً للتفكير، ودفعاً لطرح المزيد من الأسئلة التي يمكن أن تساهم في إنضاج الحوار وبلورة الفكر السردي العربي. تتعدد القضايا التي يمكن الخوض فيها في هذا المضمار، وسأكتفي بطرح قضيتين اثنتين حتى لا أفوت على القارئ والباحث فرصة الذهاب إلى عالم هذا الكتاب واكتشاف أهم أطروحاته، والوقوف على ملامحه ورؤياته.

1.2.2. القضية الأولى: تتمثل هذه القضية في ضرورة الإيمان بالعلم، والوعي به. إن السرديات، باعتبارها علماً سردياً، تسعى إلى الإحاطة بمختلف جوانب السرد من حيث هو ***خطاب*** له خصوصيته وبنياته التي تميزه عن غيره من مكونات العمل الحكائي. ومعنى ذلك أن هناك اتجاهات ونظريات عديدة في تحليل السرد، وليست السرديات سوى واحد من تلك الاختصاصات. وكي يكون حديثنا عن السرديات ملائماً ودقيقاً، لابدَّ من وضع السرديات في نطاق حدودها النظرية والعملية، والاشتغال بها دون أي تعميم أو خلط مع غيرها من النظريات والعلوم السردية أو الحكائية المختلفة.

إن أخذ هذه القضية بعين الاعتبار يعني، ضمن ما يعني، التعامل مع السرديات وفق هذا المنظور؛ وأي انفتاح على اجتهادات سردية أخرى أو مغايرة من إطارات أخرى لابد من أن يتأسس على ملاءمة علمية ومنهجية محددة. ومضمون هذا أن فكرنا السردي العربي في حاجة إلى أن يتأسس ويتبلور. ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا باعتماد إطارات نظرية (سواء كانت السرديات أو غيرها) محددة

www.ibtesamh.com/vb

وصارمة. وأي اجتهاد أو انفتاح فينبغي أن يتم من داخل الإطار النظري والمنهجي المحدَّد. وبتسجيلنا لهذه القضية، نروم التركيز على أن الخلط بين الإطارات النظرية والاجتهادات المختلفة في تحليل السرد العربي قديمه وحديثه لا يمكن إلا أن يجعلنا بُعداء عن تشكيل تصورات علمية دقيقة، قابلة للتطوير والاجتهاد.

لا يمكن الخلطَ السائد لدينا إلا أن يجعلنا دائماً ننتظر ما يتولد من نظريات واجتهادات في الغرب، لنعمل على تطبيقها واستعمالها في تحليلاتنا على السرد العربي. وهذه العملية نقوم بها منذ بدايات اتصالنا بالنظريات الأدبية الغربية المختلفة منذ ما عرف بعصر النهضة. لكن الوعي بضرورة تأسيس تصورات سردية خاصة، يُمكِّننا من استيعاب التصورات الموجودة بدقة، وتمثلها وفق قواعدها وأصولها؛ ويدفعنا هذا إلى الاجتهاد في نطاقها، والعمل على تطويرها بالانطلاق مما يقدمه لنا السرد العربي. وبذلك يمكن الفكرَ السرديَّ العربيَّ أن يتجاوز حدود التأثر الدائم والمتواصل دائماً إلى الإسهام والتأثير، وينقلنا من وضع الاستقبال إلى الإنتاج. وهذا طموح ما فتئ الحديث عنه متواصلا (عندنا نحن العرب)، لكن تحقيقه لا يزال بعيداً لأسباب لا نود الخوض فيها.

2.2.2. القضية الثانية: أما القضية الثانية، فنتبينها مما يقدمه لنا هذا الكتاب نفسه. إنه يتأسس على قاعدة الحوار مع اجتهادات وانتقادات وجهت إلى الكتاب الأصل (1972). ويبرز لنا هذا بجلاء أن السرديات، باعتبارها علماً، لا يمكن نسبتها إلى فرنسا موطن جيرار جنيت، ونتحدث تبعاً لذلك عن «سرديات فرنسية» وأخرى بريطانية أو أمريكية... إنها اختصاص ذو بعد إنساني، يساهم فيه الجميع بغض النظر عن جنسياتهم وألوانهم أو لغاتهم. ويؤكد جيرار

www.ibtesamh.com/vb

جنيت ذلك في مقدمة كتابه هذا حين يبين تزايد الاهتمام والاشتغال بالسرديات في أقطار عديدة يذكرها. هذا، في الوقت الذي لا نزال نحن نتناقش هل من الضروري أن نستفيد من النظريات الغربية أو أن علينا أن نقدم نظرية سردية عربية؟ ومن أين لنا أن نقدم نظرية أو علماً سردياً عربياً ونحن لا نؤمن بالنظري ولا بالعلمي؟!... ومن أين لنا بتأسيس كل ذلك إذا لم نتفاعل مع النظريات التي سبقتنا في هذا المجال أو ذاك؟ بل الأدهى من ذلك أنى لنا أن نتوصل إلى اقتراح نظريات، ونحن لا نعتقد بضرورة التفاعل مع الأعمال النظرية؟!...

أسئلة كثيرة تفرض نفسها بصدد الوعي النقدي الذي لا يزال يتحكم في رؤيتنا للأشياء وطرق تقويمنا لها. هذا الوعي الذي يرفض التطور والتغير، ويدعو إلى «المستحيل»، وهو تقديم نظرية عربية من العدم!!... لا نريد الإطالة في طرح الأسئلة التي يفرضها علينا ما تمور به ساحتنا النقدية من آراء وتصورات تعوق التحول والتطور. وبصدد القضية الثانية التي نود إثارتها انطلاقاً مما يقدمه لنا هذا الكتاب الهام، نرى أنها تكمن في فكرة مفادها أن تطوير النظرية السردية لا يمكن أن يتحقق إلا بالتفاعل الإيجابي مع المنجزات السابقة والتحاور معها من منظور دينامي يرتهن إلى الاستيعاب الدقيق للإنجازات المختلفة. نلاحظ ذلك بجلاء في الإضافات التي قدمها كل الذين ناقشوا جيرار جنيت بحيوية وروح نقدية عالية. ونلاحظ ذلك أيضاً في ردود جنيت التي يتضمنها هذا الكتاب. إن أهم ما نستفيده من هذا الحوار هو أن السرديات مجال خصب للإبداع والتطوير، وأن مفتاح ذلك لا يتجلى في المزايدات والمساجلات الخاوية، ولكن في الاستيعاب الحي والمواكبة الدائمة

www.ibtesamh.com/vb

لمختلف المستجدات في هذا المضمار من جهة، وفي الإنصات الصادق للنص من جهة ثانية.

3.2. هذا هو الدرس الأساسي الذي يمكن أن نخرج به من تأملنا في هذا الكتاب وفي ما يطرحه من قضايا تلهب الحس النقدي، وتدعو إليه. وحين نلح في هذا التقديم على هاتين القضيتين، نود لفت الانتباه إلى أن النظريات الغربية ليست «مقدسات» علينا أن نسلم بها، ونكتفي بتجريبها أو تطبيقها على نصوصنا. إن حقيقة ما نرمي إليه تكمن في التسليم بأن تحصيل المعرفة أساسي وضروري للتطور. ووراء هذا التحصيل، لابد من المساهمة في النقاش والحوار، للانتقال من الاستهلاك إلى الإنتاج. ودون تحقيق ذلك، لابد من الإيمان بالعلم، والمواكبة الدائمة، والاستيعاب الجيد لمختلف التصورات، ومحاورتها بناء على معرفة بجزئياتها وتفاصيلها. ودون ذلك، مرة أخرى، يمكننا أن ننتصر للنظريات الغربية، كما يمكننا أن نهاجمها أو نصارع من يحاول الاستفادة منها؛ سيان، لأننا في الحالين معاً نقف ضد التطور الطبيعي لما هو ممكن التحقيق إذا ما نحن وفرنا له الشروط الذاتية والثقافية الملائمة.

لنقرأ هذا الكتاب، ولنتأمل طريقة الحوار المبدع، ولنتعلم منه أن السرديات ليست حكراً على أحد، وأن الإبداع يبقى، والسجال العقيم والاستهلاك الأبدي وإن داما طويلاً، فهما جعجعة ولا طحين...

سعيد يقطين
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة محمد الخامس
ـ الرباط ـ

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

عودة إلى خطاب الحكاية

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

تنويه المترجم

هذا الكتيِّب- كما سيتبيّن القارئ- تمحيصٌ أجراه **جيرار جنيت** على كتابه "***خطاب الحكاية***" (من *Figures III*) في ضوء ما أثاره من تعليقات وانتقادات في مشارق الأرض ومغاربها على مدى عقد من الزّمان (أي ما بين 1972 تاريخ صدور الكتاب الأوّل و1983 تاريخ صدور الثاني)؛ وفي ضوء ما استجدّ في مجال السرديّات خلال هذا العقد. ولذلك فهو ضروريٌّ لمن يودُّ أن يقف على مواطن القوّة والضعف في السرديّات، وعلى ما قطعته من أشواط في التّدقيق النّظريّ والمنهجيّ، وعلى إضافات **جنيت** وتعديلاته في الموضوع. إذ أنّ كتيّب "***عودة إلى خطاب الحكاية***" - كما قال **جيرالد برانس**- «تكملةٌ لاغنى عنها لكتاب "***خطاب الحكاية***". فكلُّ من قرأ الكتاب الأوّل سيرغب في قراءة الثاني، ومن لم يقرأه فعليه أن يقرأهما معاً».

وقد تصرَّفتُ في عنوان هذا الكتيِّب بما اقتضته مقاصده، نظراً لاستحالة ترجمته بالحرف. واستعملت في نص الترجمة الرموز نفسها التي استعملناها في كتاب "***خطاب الحكاية***". فليُرجَع إليها هناك. كذلك استعملتُ بعض التنويع في الخطوط الذي رأيته ضرورياً والذي لابدّ لي من توضيحه هنا. فقد

www.ibtesamh.com/vb

استعملتُ **الكوفيّ** للشخصيّات الروائيّة والأسطوريّة وللأعلام الجغرافية حقيقيّة كانت أو خياليّة؛ و*طابا* فقط للتعابير المركَّز عليها، و*طابا* مع مزدوجتين فوقيّتين " " لعناوين الأعمال الأدبيّة والنقديّة؛ و**المسوَّد** لأسماء الأعلام. أمّا المصطلحات، فقد احتفظتُ - إلا في القليل النادر- بالتي قد استعملناها في ترجمتنا لكتاب "*خطاب الحكاية*"، مادامت لم تثر حتّى الآن أيَّ انتقادات (إمّا تجاهلاً وإمّا استحساناً)؛ ولكنني وضعت في الكتيِّب الحاليّ، إضافة إلى ثبت للأعلام وآخر للأعمال الأدبيّة، ثبتاً بالمصطلح وأصله الأجنبيّ حتّى يتبيّن القارئ ما نقصده به بالقياس إلى ما استعملته الكتب التطبيقيّة العربيّة في مجال السرديّات. وصححت أيضاً بعض الهنات التي كنت قد وقعت فيها عند ترجمة كتاب "*خطاب الحكاية*" : فميك بال ذكّرتها في ترجمتي لـ«تصدير» جوناتان كالر لـ"*خطاب الحكاية*"، والحق أنها امرأة !

وإذ أعتزّ اليوم بأن أقدّم هذا الكتيِّب لقرّاء لغة الضادّ في هذه الحلّة، أودّ أن أزجي الشكر بالمناسبة للدكتور سعيد يقطين على ما شمله به من عناية فائقة وما أسبغه عليه من تقريظ مشجِّع ؛ كما أجدّد شكري للسيّدة نادية الجراري التي ظلّت مراجِعتي الأثيرة للتجارب المطبعيّة.

محمد معتصم
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة محمد الخامس
- الرباط -

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الأول

التمهيد

ليس هذا الكتيّب – كما قد يشير عنوانه كفاية – إلاّ نوعًا من الحاشية على "*خطاب الحكاية*"* الذي يشغل ثلاثة أرباع كتاب "*محسنات III*". وهي حاشية أوحتها، بعد عشر سنوات، مراجعة نقدية في ضوء التعاليق التي أثارها هذا الـ« بحث في المنهج »، وبكيفية أعم في ضوء ما حققته السرديات منذ ذلك الحين من تقدُّم أو تراجع.

وقد شاع هذا المصطلح (الذي اقترحه **تزڤيتان طودوروف** عام 1969) مع الـ« مبحث » الذي يدل عليه، شيوعًا قليلاً (قليلاً جدًّا) في فرنسا، حيث تُفضَّل عليه أطعمة أكثر إنعاظاً، وشاع أكثر في بلدان أخرى كالولايات المتحدة أو الأراضي المنخفضة أو إسرائيل ؛ ولعل قائمة المصادر والمراجع التي ذيّل بها هذا الكتيّب شاهدة على ذلك.

---

* م.ع. - ترجمة محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي، نشر مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1996. وهو ترجمة عربية لـ« Discours du récit »، الذي يشكل القسم الأكبر والأخير من *Figures III* لجيرار جنيت (Seuil, Paris, 1972).

www.ibtesamh.com/vb

ويحرج نجاح هذا المبحث بعض الناس الذين يتفق لي أن أكون منهم أحياناً والذين تسخطهم تقنيته التي لا «روح»، وأحياناً لا عقل، لها، وادعاؤه دور «العلم النموذجي» في الدراسات الأدبية. وقد يسهل دفع هذه الريبة بالقول إن الغالبية العظمى من النصوص الأدبية، بما فيها الشعرية، هي على كل حال ذات طابع سرديّ، وإنه لذلك من العدل أن تستأثر السردية هنا بحصة الأسد. ولكنني لا أنسى أنه يمكن النظر إلى نص سردي من زوايا أخرى (موضوعاتية، إيديولوجية، أسلوبية مثلاً). ويبدو لي أن أحسن تبرير لهذه الهيمنة العابرة أو أسوأه – وعلى كل حال أقواه– نابع من درجة نضج السرديّات وتبلورها المنهجيّ، أكثر مما هو نابع من أهمية الموضوع. لقد قال عالم مشهور، هو **إرنست رترفورد**، على سبيل النكتة، في بداية هذا القرن إن لم أخطئ: «هناك الفيزياء، ثم هناك الكيمياء، التي هي شعبة من الفيزياء؛ ثم هناك جمع الطوابع البريدية».

ولا حاجة إلى توضيح أن **رترفورد** كان نفسه فيزيائيّاً، وأحد الرعايا البريطانيين. ومنذ ذلك الحين، كما نعلم، صار علم الأحياء أيضاً شعبة من الكيمياء، بل شعبة من الإوالة (إذا كنتُ قد فهمتُ مراد **جاك مونو** جيّداً). فإذا (أقول *اذا*) وضع كل شكل من المعرفة في مكان ما بين هذين القطبين اللذين ترمز إليهما الإوالة الدقيقة وذلك الخليط من الاختباريّة والتأمل الذي تمثله الطوابعيّات، فلعله يمكن ملاحظة أن الدراسات الأدبية تتأرجح اليوم بين طوابعيَّة النقد التأويلي وإوالية السرديات؛ وهي إوالة لا تمت بصلة إلى الفلسفة العامة فيما أظن، ولكنها تتميز، في أحسن أحوالها، *بمراعاتها لإواليات النص*. ومع ذلك، فأنا لا أزعم أن «تقدُّم» الشعريات سيقوم على استغراق شقها الآليّ

www.ibtesamh.com/vb

لمجموع الحقل بالتدريج، وإنما أزعم فقط أن المراعاة المعنيّة تستحق هي نفسها مراعاة ما، أو انتباهاً ما، حتى ولو لم يكن ذلك إلاّ بين الفينة والأخرى. فبعد أن هجرتُ السرديات (ولكن ليس الشعريات) منذ أكثر من عشر سنوات، أظن أن عليّ، طبقاً لما في «خاتمتي» من وعد أو وعيد ضمنيّ، أن أعود إليها لحظة، وأنا أعتذر للقارئ المحتمل عما سيتضمنه الإجراء المتبنى من نرجسية أسيء تصريفها؛ فأن يقرأ المرء نفسه بنفسه وعينه على الانتقادات التي تعرض لها ممارسةٌ ضعيفة الخطورة، حيث له الاختيار باستمرار بين ردٍ ظافر («أنا على حقّ تماماً») وإقرار بالخطإ ليس أقل تشجيعاً («نعم، لقد كنت على خطإ، ولي لباقة الإقرار بذلك») ونقد ذاتي عفويّ مشجّع صراحة («لقد أخطأت، ولم ينتبه أيُّ شخص آخر إلى ذلك، أنا الأقوى حتماً»).

ولكن دع المعاذير المشبوهة هي نفسها، لأن للمجاملة مناورات لا تنتهي[1]. وأكتفي بالتنبيه، قبل الانتقال إلى الفعل، على أن عرضنا هذا للدراسات السردية سيتبع معظمُه الترتيبَ الذي تبنَّيْتُهُ في كتابي "*خطاب الحكاية*"، وهو: قضايا عامة وتمهيدية (من الفصل I إلى الفصل III)، قضايا الزمن (من IV إلى VI)، قضايا الصيغة (من VII إلى XII)، قضايا الصوت (من XIII إلى XVI)، وأخيراً مواضيع لم أتطرق لها في كتاب "*خطاب الحكاية*" ويبدو لي اليوم أنها تستحق التناول، ولو من أجل تبرير رفضها (من XVII إلى XIX).

لهذا السبب تفرض عليَّ النزاهة أن أوضح ما قد كان بديهيّاً على الأرجح، وهو: أن هذا الكتاب لا يخاطب إلاّ قراء كتاب "*خطاب الحكاية*". فإذا لم تكونوا منهم ووصلتم إلى هنا ببراءة، فإنكم تعلمون ما عليكم أن تفعلوه.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) بخصوص هذه المناورات، انظر:
Philippe Lejeune, «Le Pacte autobiographique (bis)», *Actes du II^e colloque international sur l'autobiographie...* (Aix -en -Provence, Presses de l'Université de Provence, 1982).

يبقى أن هذا التمرين الذي يبدي النقد الأمريكي استعداداً لممارسته أكثر من النقد الفرنسيّ (انظر « Second Thoughts Series » لمجلة *Novel* [1 (1967-1968)])، يمكن أن يكون، في نهاية المطاف، صحّيّاً أكثر منه غير صحي.

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الثاني

التصدير

لقد تعمَّدتُ أن يكون ذلك العنوان، وأعني « Discours du récit »، مُلْبساً: فهو خطاب عن الحكاية، ولكنه أيضا خطاب الحكاية، أيَ الخطاب الذي تتشكل منه الحكاية (ودراسة له)، دراسة للخطاب السردي (كما اختارت ترجمته الإنكليزية). أضف إلى ذلك أنه كان أكثر التباساً مما كنت أقصده، مع كلمة *Discours* تلك التي تتأرجح بين المفرد والجمع، على الأقل في تأويلها الثاني: فالحكاية لا تقوم على خطاب *واحد* بقدر ما تقوم على *بعض* الخطابات، خطابين أو أكثر، سواء أفكرنا في حوارية **ميخائيل باختين** أو تعدديته اللغوية أم فكرنا، تفكيراً أكثر تقنيَّة، في تلك الواقعة البديهيَّة (التي شدَّد عليها **لَبمير دولجيل**، والتي سأعود إليها)، وأعني واقعة أن الحكاية تقوم كلِّيَّةً على خطابين اثنين (أحدهما – وهو الاختياري – يكاد يكون، هو نفسه، متعدِّداً دوماً) هما: نص السارد ونصوص الشخصية (أو الشخصيات).

وهذا اللبس المزدوج، لا يسعني إلا أن أرفعه (أن أسحقه) وأنا أطرز اليوم على ذلك العنوان عنوانا آخر، يجري فيه اختيارا

www.ibtesamh.com/vb

مزدوجا: *Nouveau discours du récit*، بصيغة المفرد وبالمعنى الأول فقط. وأتمنى أن يُحتفظ مع ذلك في الأذهان بالمعنى الثاني وبمتغيرته التي هي بصيغة الجمع.

وكان هناك التباسٌ آخر، اعترفَتْ به المقدمةُ، هو: ثنائية الموضوع في إجراء كان يرفض الاختيار بين «النظري» (الحكاية عموما) والنقدي (الحكاية البروستية في رواية "*بحثا عن الزمن الضائع*"). وكانت الظروف أحد أسباب تلك الثنائية، كما يحدث لكل الأمور. فقد كنت عقدت العزم- إن لم أخطئ، خلال شتاء (فبراير- أبريل) 1969 في **نيوهاربر، رود هامپشاير***، حيث كانت الثلوج العاصفية تحبسني عادة في «بيتي»- على تجريب بعض المقولات، التي سبق لي أن لمحتها هنا وهناك[1]، وتنظيمها على النص الوحيد الذي كنت أتوفر عليه في «المنزل» والذي هو: مجلدات طبعة "البليارد" الثلاثة لرواية "*بحثا...*"، وعلى البقايا الشاردة من ذاكرة أدبية منكوبة إلى حد ما. وهي طريقة تشبه أيّ طريقة أخرى- ومحكوم عليها بالفشل فعلا، ولكنني أخشى أن أكون قد عرفت هذا الادعاء الصفيق (الطَّائش)- في منافسة الطريقة، السامية، التي كتب بها **إيريك أورباخ** كتاب "*المحاكاة*" في يوم من الأيام، وهو محروم من الخزانة (في مكان آخر). وليغفر لي زملائي من **جامعة هاركنيس** الذين يفخرون بحق بإحدى أفضل الخزانات الأدبية في العالم، والذين يقدمون على ارتيادها في جميع الأوقات، ليغفروا لي هذه الموازاة غير اللائقة مرتين، والتي لا ترد هنا إلا حبّاً في «الواقعة التافهة الحقيقية».

---

* م.ع.- مكان جغرافي عند **ڤلاديمير نابوكوف** في روايته *The Pale Fire*.

www.ibtesamh.com/vb

ومهما كانت أسباب ذلك، فإن ثنائية الموضوع تلك تزعجني اليوم أكثر مما أزعجتني آنذاك. فاللجوء المنظَّم الى المثال البروستي مسؤول طبعاً عن تحريفات معيَّنة: كالإفراط في الإلحاح، مثلاً، على قضايا الزمن (الترتيب، المدة، التواتر)، التي تحتل إلى حدٍّ كبير أكثر من نصف الدراسة، أو التفريط في الانتباه إلى بعض وقائع الصيغة كالمونولوج الداخلي أو الخطاب غير المباشر الحر، والتي ليس دور كبير، بل ليس لها أي دور، في رواية "*بحثا*..." . ولعل هذه المساوئ عُوِّضت ببعض المحاسن: فما كان لأي نص آخر أن يبرز دور الحكاية الترددية كما فعل هذا النص. ومع ذلك، قلما اعتُرِض على المظهر البروستيَاتي المحض لذلك العمل (فهل هذا تسامح أو هو لامبالاة من الاختصاصيين؟)، الأمر الذي سيسمح لي بتصويب المرمى هنا وتوجيه معظم مناقشتي للقضايا ذات الطابع العام، والتي كانت أكثر لفتاً لانتباه النقاد.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) "Frontières du récit", Vraisemblance et motivation", Stendhal", "D'un récit baroque", Figures II, Seuil, Paris, 1969 [م.ع. – ترجم المقال الأول والثالث من هذه المقالات إلى الإنكليزية بعنوان «Frontiers of Narrative» و«Stendhal» ضمن: *Figures of Literary Discourse*, trans. Alan Sheridan, Columbia University Press, New York, 1982، وترجم المقال الأول وحده إلى العربية: جيرار جنيت، «حدود الحكاية»، ترجمة بنعيسى بوحمالة، ضمن *آفاق* (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، عدد 8-9، 1988، صص. 55 - 65].

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الثالث

المدخل

لن أعود إلى التمييز، المقبول عموماً في الوقت الحاضر، بين *القصة* (أي مجموع الأحداث المرويَّة) و *الحكاية* (أي الخطاب، الشفهي أو المكتوب، الذي يرويها) و *السرد* (أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة روايتها بالذات)، إلاّ لإقرار التقريب الذي غالبا ما يُجْرَى بين التمييز *قصة / حكاية* [*histoire/ récit*] والتعارض الشكلانيّ *قصة/ حبكة* [*fable/ sujet*]. وهو إقرار لا يخلو من اعتراضين طفيفين: فمن وجهة النظر الاصطلاحية، يبدو لي تمييزي أكثر دلالة وأكثر شفافيّة من التعارض الرّوسيّ (أو ترجمته الفرنسية على كل حال)، ذي الطرفين اللذين هما من سوء الاختيار بحيث ترددت لتوّي مرة أخرى ـ كعادتي ـ في توزيعهما؛ ومن وجهة النظر المفهومية، يبدو لي أن ثالوثنا الشامل أفضل إحاطة بمجموع الواقعة السردية. ذلك لأن تقسيماً ثنائيّاً بين القصة والحكاية يبطل حتماً التمييز بين الوقائع التي أنسُبها بعد ذلك إلى الصيغة والوقائع التي أنسبها إلى *الصوت*. ثم إن هذا

www.ibtesamh.com/vb

التقسيم بين القصة والحكاية يوشك كثيراً أن يُحدث خلطاً، شائعاً فعلاً، بين ذلك الزوج والزوج الذي سبق أن قدّمه **إميل بنڤنست**: *قصة / خطاب* [*histoire/discours*]*، والذي أعدتُ تسميته - في غضون ذلك - *حكاية / خطاب* [*récit/discours*]، ليس خطأ مني، بل لسوء حظي، وذلك خدمةً لقضية أخرى[1].

ومن ثم، ففي التمييزات *قصة / خطاب*، *حكاية / خطاب*، *قصة / حكاية*، ما يحمل على الحيرة فعلاً، إلاّ إذا أردنا فعلا أن نحترم السياقات وندع كل واحد يحرس بقره، أو يَعُدُّ غنمه، وبذلك ستكون السرديات علاجاً للأرق فعلاً. فالتمييز البنڤنستي *قصة / خطاب*، حتى ولو روجع في *حكاية / خطاب* أو خصوصاً إذا روجع هذه المراجعة، لا علاقة له بهذا المستوى؛ والتعارض الشكلاني *قصة / حبكة* ينتمي الى ما قبل تاريخ السرديات، إن صح التعبير، ولن يفيدنا بعدُ في شيء؛ أما الزوج *قصة / حكاية*، فلا معنى له إلا وهو مُدْمَجٌ في الثالوث *قصة / حكاية / سرد*.

وأكبر عيوب هذا الثالوث هو ترتيب عرضه الذي لا يوافق أي تكوّن حقيقيّ أو خياليّ. فالترتيب الحقيقي، في الحكاية غير الخيالية (التاريخية، مثلا)، هو طبعاً: *قصة* (أي الأحداث التي وقعت) - *سرد* (أي الفعل السردي للمؤرخ) - *حكاية* (أي

---

* م. أ. - لقد ترجمت مترجمة **إميل بنڤنست** الإنكليزية «histoire» بـ «history» [تاريخ]، ولكن **جون پير** ترجمها أيضا في هذا السياق بـ «story» [قصة] وترجمها **شيريدان** بـ «narrative (or story)» [حكاية (أو قصة)]. انظر: Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, trans. Mary Elizabeth Meek, University of Miami Press, Coral Gables, Fla., 1971, p. 206; Pier, «Diegesis, in *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, ed. T.A. Sebeok et *al.*, Mouton, Berlin, 1986; and Sheridan, trans, *Figures of Literary Discourse*, p. 138.

www.ibtesamh.com/vb

نتاج هذا الفعل، الذي من شأنه احتمالاً أو تقديراً أن يبقى بَعْدَهُ في نص مكتوب، أو في تسجيل، أو في ذاكرة بشرية). والواقع أن هذه الشحنة المتبقية هي وحدها التي تسمح باعتبار الحكاية لاحقة بالسرد: فالحكاية في تحقُّقها الأوّل، الشفهي أو حتّى المكتوب، تكون متواقتة معه تماماً، والتمييز بينهما ليس تمييز زمن بقدرما هو تمييز جهة، إذ تدل *الحكاية* على الخطاب المنطوق به (الجهة التركيبيَّة والدلاليَّة، حسب اصطلاح **شارل موريس**) ويدلُّ *السرد* على الوضع الذي يُنْطَقُ به فيه (الجهة الذريعيّة). وفي المتخيَّل، يُتَصَنَّع هذا الوضع السرديّ الواقعيّ (وهذا التصنع، أو *التظاهر*- ولعله أفضل ترجمة لمصطلح *Mimesis* الإغريقيّ -، هو بالضبط ما يحدِّد العمل المتخيَّليّ)، ولكن الأحْرَى أن يكون الترتيب الحقيقيّ شيئاً كالسرد ‹قصة حكاية›، حيث يدشِّن (يخلُق) الفعل السرديّ *في آن واحد* القصة وحكايتها، اللتين تكونان عندئذ متلازمتين تمام التَّلازم. ولكن هل وُجد يوماً ما متخيَّل محضٌ؟ ولا-متخيَّل محضٌ ؟

الجواب بالنفي طبعاً في كلتا الحالتين، ونصُّ رواية "*بحثا عن الزمن الضائع*" شبه السّيري الذّاتيّ مثالٌ جيّدٌ إلى حدٍّ ما للمزيج الذي يشكِّل الطعام المشترك لحكاياتنا، الأدبية أو غير الأدبية. ومع ذلك، فإنَّه يمكن تصوُّر النمطين المحضين؛ والسرديّات الأدبيّة قد حبست نفسها بغباوة مفرطة بعض الإفراط في دراسة الحكاية المتخيَّليَّة، كما لو أنه من المسلَّم به أن كلّ حكاية أدبية يجب أن تكون دائماً متخيَّلاً محضاً. وسنعود إلى هذه المسألة، التي تكون أحياناً ذات ملاءمة دقيقة جداً: هكذا لا يملك الاستفهام الصيغيّ النموذجيّ: «كيفَ علم المؤلف ذلك؟» المعنى نفسه في المتخيَّل وفي اللاَّ-متخيَّل. ففي

www.ibtesamh.com/vb

اللاّ-متخيّل، يكون على المؤرّخ أن يقدّم شهادات ووثائق، وعلى كاتب السيرة الذاتيّة أن يسوق ذكريات أو أسراراً؛ وفي المتخيّل، غالباً ما يستطيع الروائيُّ أو الرّاوي أو الشاعر الملحميّ أن يردّ، بعيداً عن المتخيّل: «أعلم ذلك لأنني ابتدعته». قلتُ *بعيداً عن المتخيّل*، كما يقال *بعيداً عن مكبّر الصّوت*، لأنه لايُفْتَرَضُ في مؤلّف أن يبتدع في متخيّله، أو على كلّ حال في النظام العاديّ والمقبول للمتخيّل (وهو ذلك النظام الذي تَطْعَنُ فيه رواية "*تريسترام شاندي*" و"*جاك القدري*" وكثير من الحكايات الحديثة)، بل المفروض فيه أن يَنْقُل. ومرة أخرى، إن المتخيّل *يقوم* على ذلك التظاهر الذي سماه **أرسطو** *محاكاة*.

أما استعمال مصطلح *السرديات*، فينطوي على غرابة أخرى، ظاهريّة على الأقل. فنحن نعلم أن التحليل الحديث للحكاية بدأ (مع **ڤلاديمير پروپ**) بدراسات انصبت أساسًا على القصة، منظوراً إليها (ما أمكن) في حدّ ذاتها ودون كبير اهتمام بالطريقة التي تُرْوَى بها – بل التي تُرْسَلُ بها بوسيلة غير سرديَّة (سينما، رسوم هزلية، رواية مصورة*، إلخ.)، إذا حدّدنا الحكاية بمعناها الحصريّ (كما أفعل) بأنها إرسالٌ *لفظيّ*؛ ونعلم أيضاً أن هذا المجال لا يزال الآن في قمة نشاطه (انظر **كلود بريمون**، **طودوروف** صاحب كتاب "*نحو الليالي العشر*"، **كَريماص** ومدرسته، وآخرون كُثُرٌ خارج فرنسا)، فضلاً عن أنّ نمطي الدراسة لم ينفصلا إلا منذ عهد قريب جداً: إذ كانت دراسة «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات» لـ**رولان بارط** (1966) وكتاب "*الشعريات*" لـ**تزڤيتان طودوروف** (1968) لا يزالان يتشبثان بالنمطين معاً[2]. ومن ثم كان المجالُ

* م.ع. – مجلة تعنى بالقصص الغرامية التي تُروَى بالصّور.

www.ibtesamh.com/vb

سيُفسَح ـ على ما يبدو ـ لنوعين من السّرديّات: أحدهما موضوعاتيٌّ بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السردية)، والآخر شكلي، بل تنميطيٌّ (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط «تمثيلٍ» للقصص، في مقابل الأنماط غير السرديّة كالنمط المسرحيّ، وبعض الأنماط الأخرى خارج الأدب على الأرجح).

ولكن يتّفق أنّ تحاليلَ المضامين والأنحاءَ والمناطقَ والدلائليات السرديّةَ قلّما ادّعت مصطلح *السرديات*[3] حتى الآن، وبذلك يبقى هذا المصطلح ملكاً (مؤقتاً؟) لمحلّلي النمط السردي وحدهم. ويبدو لي هذا الحصر مشروعاً على الإجمال، مادامت خصوصيّة النمط السرديّ الوحيدة تكمن في نمطه وليس في مضمونه، الذي يمكن أن يتكيّف جيّداً أيضاً مع «تمثيل» مسرحي أو خطي أو غيره. إذ الواقع ألاّ وجود لـ«مضامين سردية»، بل هناك سلسلات أعمال وأحداث قابلة لأي نمط تمثيل (قصة **أوديپوس**، التي قال عنها **أرسطو** تقريباً إنها تملك الصفة المأساوية نفسها سواء في شكل حكاية أو في شكل عرض مَسْرَحِيّ)، وهي لا تُنْعَتُ بالـ«سرديّة» إلاّ لأنها تُلْفَى في تمثيلٍ سرديّ. وهذا الانزلاق الكنائيّ مفهوم، ولكنه متهافت جداً؛ ولذلك أودُّ لو أدافع عن استعمال دقيق (ولو أنه لا يخلو من أوهام) ـ أي *مرجع الى النمط* ـ ليس لمصطلح *السرديات* (التقنيّ) فحسب، بل أيضاً لكلمتي *الحكاية* أو *السرديّ*[4]، والتي كان استعمالها الشائع معقولاً بالأحرى حتى الآن، والتي تبدو مهدَّدة بالتضخُّم منذ بعض الوقت.

إن استعمال كلمة *diégèse*، التي اقترحتُها جزئياً[5] معادلاً لكلمة *قصة*، لم يكن معفىً من خلطٍ حاولتُ تصحيحه منذ

www.ibtesamh.com/vb

ذلك الحين[6]. فالـ *diégèse*، بالمعنى الذي اقترح به **إتيان سوريو** هذا المصطلح عام ١٩٤٨، فعارض بالكَوْن الـ*diégétique* [القصصي] بصفته موضع المدلول الكَوْنَ الـ *écranique* [الشّاشيّ] بصفته موضع الدالّ الفيلمي، هو فعلاً كَوْن أكثر منه سلسلة أعمال (قصةٌ)؛ ومن ثم فالـ *diégèse* ليست هي القصة، بل هي الكَوْن الذي تحدث فيه، بالمعنى... الضيّق بعض الضيق (والنسبيّ تماماً) الذي يقال به إن **ستندال** لا يوجد في الكون نفسه الذي توجد فيه **فابويس***. ومن ثم لاينبغي أن نستبدل، كما يُفْعَلُ اليوم في أغلب الأحيان، *diégèse* بـ*قصة*، ولو أن الصفة *diégétique* أخذت تفرض نفسها شيئاً فشيئاً، وذلك لسبب بديهي، في الحلول محل «*historique*»* [«قصصيّ»] التي قد تستتبع خلطاً أكثر إرهاقاً.

وينشأ خلط آخر من تداخل مُصطَلَحَيْ *diégèse*، كما حددناه (أعدنا تحديده)، و*diégésis*، الذي سنعود إليه، والذي يحيل إلى النظرية الـ**أفلاطونية** في أنماط التمثيل، حيث يتعارض مع *mimésis*. ذلك بأن *diégésis* هي الحكاية الخالصة (الخالية من الحوار) التي تتعارض مع *mimésis* التمثيلِ المسرحيِّ، ومع كل ما يتسرب منها، بالحوار، إلى الحكاية، التي تصير بذلك مشوبة، أي *مختلطة*. ومن ثم فالـ *diégésis* لاعلاقة لها بالـ *diégèse*؛ وإن شئنا، قلنا إن *diégèse* ليست ترجمة فرنسية للـ *diégésis* الإغريقيّة البتة (وأنا لا دخل لي في هذا الأمر). ويمكن أن تتعقد الأمور على مستوى الصفات (أو على مستوى

---

* م.ع. - أي أن كون ستندال حقيقي، و كون فابويس، إحدى شخصيات رواية "*دير شرتريز بارما*"، خيالي.

* م.ع. - السبب البديهي، والذي قد يحدث لبسا أكثر إرهاقاً هو أن *historique* قد تفهم بمعنى: *تاريخي*. قارن مع هامش ص. 14.

www.ibtesamh.com/vb

الترجمة، ويالأسف! : فالكلمة الفرنسية والكلمة الإغريقية تتحايدان تحايداً مزعجاً في كلمة *diegesis* الإنكليزية الوحيدة، الأمر الذي يؤدي إلى الخطإ اللغوي كما عند **واين بوث**، *1983*)[7]. أما أنا، فاشتق دائماً (**كسوريو**، طبعاً) *diégétique* من *diégèse*، وليس من *diégésis* أبداً؛ ولا يستنكف آخرون، أمثال **ميك بال**، عن معارضة *diégétique* مع *mimétique*، ولكنني لن أردَّ على ذلك الجُرْم.

وتطرح فكرة *الحكاية الدنيا* مشكلة تعريف ليست بالهيِّنة. فعندما كتبت: « (*أمشي*) و(*وصل بطرس*) هما في نظري شكلان من الحكاية أدنيان »[8]، اخترت عن عمد تعريفاً واسعاً، وأنا أتمسك به حتى الآن. وعندي أنه حالما يكون هناك فعل أوحدث، ولو فريد، فهناك قصة، لأن هناك تحوُّلاً، مُروراً من حالة سابقة إلى حالة لاحقة وناتجة. وتفترض « أمشي » حالة انطلاق وحالة وصول (وتتعارض معهما). وهي قصة كاملة، وعند **صمويل بكيت** أن هذا قد يكون أكثر من أن يُرْوَى أو يُخْرَجَ إخراجاً سينمائيّاً. ولكن هناك طبعاً تعريفات أقوى، وبالتالي أضيق. فهذه **إيڤيلين بيرج - ڤيتز** تعارض « **مارسيل** يصير كاتباً » بتعريف للقصة لا يتطلّب تحولا فقط، بل يتطلب تحولاً *متوقعا او مرغوبا فيه*[9]. ويمكن ملاحظة تخصيصات معاكسة (تحوُّل يُخشى وقوعه، كما في *انتهى المطاف بادويبوس الى ان تزوج امه*)، ولكن الصحيح فعلاً أن الغالبية العظمى من الحكايات، الشعبية أو الكلاسيّة، تتطلب تحوّلاً مخصَّصاً، يكون إما مكافئاً (*انتهى المطاف بمارسيل الى ان صار، بعد كثير من الأخطاء، الكاتب الذي كان قد تمنى ان يكونه في بادىء الأمر*) وإما مخيِّباً للأمل (أي ربما

www.ibtesamh.com/vb

مكافئاً من الدرجة الثانية، للقارئ، وربما للبطل أيضاً- ومن يدري؟: *صار مارسيل مرصّصا*). غير أن هذه الأشكال المخصَّصة، ولذلك فهي معقَّدة سلفاً، هي، في رأيي، أشكال القصة *المهمة*، إن صح التعبير. ولكن القصة لا تحتاج إلى أن تكون مهمة لكي تكون قصة. ثم أن تكون مهمة لمن؟ ولعل *أمشي* لا تهمني إلا أنا، وقد لا تهمني أنا أيضاً؛ بل هذا يتوقف على الأيام: فيمكن أن يكون هذا معجزة، بعد قضاء شهر في المصحة. ولكن على العكس من ذلك، أعرف من الناس من لا تنتزع منه الحكاية المخصَّصة «*انتهى المطاف بمارسيل الى أن صار كاتبا*» إلاَّ «جزاه الله خيراً!» لامبالية. ومن ثم لابد، فيما يبدو لي، من تمييز درجات في تعقيد القصة، التي لها عقدة وانقلاب مفاجئ وتعرُّف وَحَلٌّ للعقدة أو التي ليس لها شيء من ذلك، وترك اختيارها للأنواع والعصور والمؤلِّفين والجماهير، كما فعل تقريباً **أرسطو** أو **إدورد مورگان فورستر**[10] بتمييزه الشهير بين القصة (*القصة*: «*مات الملك ثم ماتت الملكة*») والحبكة (*الحبكة*: «مات الملك تم ماتت الملكة *حزنا*»). فهناك أزمنة وأمكنة للقصة، وهناك أزمنة وأمكنة للحبكة. بل يضيف **فورستر** أن هناك أمكنة للُّغز: «*ماتت الملكة، ولم يعرف احد السبب*». ولعل حكايتي الدُّنيا أفقر (ولكن الفقر ليس عيباً) من القصة حسب **فورستر**. إنها «*مات الملك*» وكفى. ويبدو لي ذلك كافياً لأن يكون عنوان مقال في جريدة. فإذا أراد الشعب تفاصيل، أُعْطِيَهَا.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) «حدود الحكاية»، ضمن: *آفاق* (مجلة دورية يصدرها اتحاد كتّاب المغرب)، *عدد مذكور*، ص.55 فما بعد [م.ع. – انظر فيما بعد، الفصل 15].

(2) قد أقول إن كتاب **سيمور تشاطمن** (*Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1978) و**جيرالد برانس** (*Narratology: The Form and Function of Narrative*, Mouton, The Hague, 1982) و**شلوميث ريمون** (*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London, 1983 [م.ع.–تر. عربية: *التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة*، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدارالبيضاء، 1995]) *عادت* إلى ذلك، في شكل محاولة تركيب تعليميّ بعديّ.

(3) الادّعاء الوحيد في هذا الاتجاه هو، على حدٍّ علمي، ذلك الذي يصوغه عنوان (ومضمون) كتاب **برانس** (*Narratologie...*)، والذي يصرح به مقاله «Narrative Analysis and Narratology», *New Literary History* 13, 1982, pp. 179-188.

(4) وهذا يبيّن كم يزعجني الاستعمال الذي ينمّ عنه عنوان مثل *Syntaxe narrative des tragédies de Corneille* (T.Pavel, Klincksieck, 1976).

فعندي أن تركيب ماساة لايمكن أن يكون إلاّ *نسرمنيا*. ولكن ربما وجب الاحتفاظ بمستوى ثالث، وسيط بين الموضوعاتي والصيغي، لدراسة ما يمكن تسميته بلغة **يالمسليفيّة** *شكل المضمون* (السردي أو المسرحي): كالتمييز (الذي ساعود إليه حالاً) بين ما يسميه إ.م. فورستر قصة (حادثية، من نمط ملحمي أو شطاري) وما يسميه حبكة (معقدة، من نمط رواية "*طوم دجونز*")، ودراسة التقنيات المتعلقة بكل منهما.

(5) *خطاب الحكاية*، ص 43، الهامش 1 (سنستغني في إحالاتنا إلى هذا الكتاب، لاحقا، عن ذكر العنوان، وسنكتفي بالإشارة إلى رقم

www.ibtesamh.com/vb

الصفحة من الترجمة العربية إلاّ أن نخشى على القارئ الوقوع في اللبس). «جزئياً»، لأن تعريفاً أدق يرد في [ثبت المصطلحات الفرنسي لكتاب] "*خطاب الحكاية*" في الصفحة 280. [م.ع. – و *diégétique* هو المصطلح الوحيد الذي عُرِّف في الثبت الفرنسي، وإليكم التعريف: «تعني *diegesis*، في الاستعمال الشائع، الكون الزمكاني الذي تدلُّ عليه الحكاية؛ ومن ثم، ففي اصطلاحنا– بهذا المعنى العام– أن *diégétique* = «ما يتعلق بالقصة أو ينتمي إليها»؛ وبمعنى أخص، أن *diégétique* = داخل القصة»].

(6) *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, pp. 341-342; *Cf.* J. Pier, «Diegesis», in *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, ed. T.Sebeok.

(7) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2d ed., University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 438, note. [م.ع. – تر. عربية: وين بوث، *بلاغة الفن القصصي*، ترجمة أحمد خليل عردات وعلي بن أحمد الغامدي، نشر مركز البحوث، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، 1994، صص. 504-505، الهامش].

(8) ص. 41؛ وأوضّح للقراء المرتابين أن «جاء بطرس» ليس ملخَّصاً لرواية هنري ملڤل، ولا «امشي» ملخَّصاً لرواية "*احلام يقظة المتجوّل الوحيد*"*.

(9) Evelyne Birge-Vitz, «Narrative Analysis of Medieval Texts», *Modern Language* 92, 1977. أما أولئك الذين يجدون الملخَّص *افقر* من العمل الأدبي الذي يلخصه، وبالتالي يؤاخذون اختزالاً بكونه مختزِلاً، فالحق أن لاجواب لهم عندي.

(10) E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace & World, New York, 1927, pp. 31 and 82 [rpt. 1954, pp. 15-16 and 52]. [م.ع.– تر. عربية: إ.م. فورستر، *أركان الرواية*، ترجمة موسى عاصي، مراجعة سمر روحي الفيصل، نشر جروس برس، طرابلس، لبنان، ط.1، 1994، صص. 25-26 و67].

---

* *Rêveries du promeneur solitaire.*

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الرابع

الترتيب

تُفتتح دراسة الترتيب الزمني بفقرة «زمن الحكاية؟»، وهي فقرة لا تلائم في الواقع إلا قضايا «المدة»، ولذلك سأعود إليها في ذلك الصدد. وفيما عدا ذلك، لم يلق هذا الفصل إلا نقداً واحداً تقريباً، ولكنه نقد غزير، ينصبّ على دراسة الاسترجاعات وحدها (ولكنه قد يسري سرياناً جيداً، أو سرياناً سيئاً، على دراسة الاستباقات أيضاً). وهو مقال موقّع باسم س.ج. **ڤان ريس**، وصدر عام 1981 في مجلة "*شعريات*" (صص. 49 - 89) تحت عنوان: «بعض القضايا في دراسة تصورات الأدب: نقد للنظرة الأداتية للنظريات الأدبية»*.

ويهاجم المؤلّف – كما يشير هذا العنوان – التصور «الأداتي» للنظرية الأدبية. تلك النظرة، التي يُفتَرض أنها نظرتي، تقوم على تناول النظرية كأنها *أوركانون*، أي أداة لدراسة النصوص. وهي، حسب **ڤان ريس**، تجهل المبادئ الأولية

* Van Rees, «Some Issues in the Study of Conceptions of Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories», *Poetics* 10, 1981, pp. 49-89.

www.ibtesamh.com/vb

للمنهجية عموماً، وتوضح – من غير قصد ولا علم – «تصوراً للأدب»، أي أنساقاً من المعايير والقيم، وتصلح لإضفاء طابع مؤسَّسيّ على معتقدات إيديولوجية عن طبيعة النصوص الأدبية. ويستند **ڤان ريس** إلى شعريّات «توليدية»، مقتنعة بوجود «كفاءة شعرية» فطرية. والمزدوجتان موجودتانِ في نصه، ولكنني لا أعلم هل يعتبرني مسؤولاً عن ذلك المفهوم الشبحي والتشومسكي الكاذب. وعنده، على كل حال، أن هذه الكفاءة– التي يفترض أنها حقيقية إذن – هي، في الواقع، *مكتسَبة* (ولو علمت ما هي، لوافقت عليها بسهولة) ومتنافرة (أي متغيرة، على ما أتصور) و *class-bound*، الأمر الذي لا يكاد يُتَرْجم إلاّ بـ«ذات صلة بالانتماء الطبقي»، بالمعنى الماركسي للعبارة. ومن ثم أفترض أن تكون هناك كفاءة شعرية برجوازية وأخرى بروليتارية وأخرى إقطاعية، إلخ. (إلخ؟ لقد نسيت القائمة الرسمية). ولهذا التوضيح فضل تحديد أصل هذا النقد، ووصف الإيديولوجيا التي يُفْتَرَضُ أن يكون «تصور [ي] للأدب» ينتمي إليها وصفاً ضمنيّاً (بالتضاد): «سأحاول أن أثبت بالتحليل المسهب للفصول الثلاثة الأولى [من "*خطاب الحكاية*" – وفي الواقع، لفقرة واحدة من الفصل الأول، وأترك للقراء أن يحكموا بشرعيّة تقويم بحث من 250 صفحة من خلال عينة من 15 صفحة] لماذا ينتمي نسقُ **جنيت** المصطلحيُّ إلى تصورٍ للأدب وما مميزاته» (p. 67)؛ والواقع أن التتمة مبهمة تماماً بخصوص هذه «المميزات»، الأمر الذي لا يُطَمْئِنُني البتة: إذ كلما انتشرت جريمة، استحقت الشنق؛ أما الإيديولوجيا، فيبدو أن ليس لي من اختيار تقريباً، إن كان لي واحد (وإذا كان واحداً)، إلا بين الإيديولوجيا البرجوازية والإيديولوجيا

www.ibtesamh.com/vb

الإقطاعية. وأنا متردِّدٌ. والصّوَّة الوحيدةُ التي أتوفر عليها ـ المرجع الوحيد الذي يَنْسُبُه **ڤان ريس** إلى «تصور[ي] للأدب» (وسيكون القراء قد لاحظوا عرضاً أن مجرد التوفر على واحد أمر خطير سلفاً)، هو ... **ويليك** و **وارين**، الأمر الذي لا يكاد يقدمني في شيء: إذ فات الأوان قليلاً على مساءلتهما عن انتمائهما الطبقي الخاص بهما، والذي لا تكفي قراءة عملهما لتدلّني عليه، وقد فقدت كل قدرة على ذلك النوع من الاسترماز. ولكن من حسن الحظ أو سوئه أن هذا التعيين الإيديولوجي المريب ليس إلاّ تمهيداً لنقد منهجي لمفهوم المفارِقة الزمنية.

ويغلظ **ڤان ريس** القول في مؤاخذتي باستعمال النعت *كاذب*، مقرباً بين مصطلح «الزمن الكاذب» الذي أُطلقُه على مدة الحكاية ومصطلح «التردد الكاذب» (ويكاد هذا يكون غزوته الوحيدة فيما وراء الصفحة 76 من كتابي)، الذي ينعت بعض مشاهد رواية "*بحثا*..." . هذان المفهومان ليس لهما طبعاً الوضع الإپستمولوجي نفسه: فزمن الحكاية (المكتوبة) «زمن كاذب» من حيث إنه يقوم اختبارياً، عند القارئ، على فضاء من النص لا تستطيع إلا القراءة أن تحوِّله (أن تعيد تحويله) إلى مدّة؛ والتردد الكاذب *كاذب* من حيث إنه في الوقت نفسه يُقَدَّم (باستعمال الماضي الاستمراري) بصفته ترددياً؛ ولا يُقبل بصفته كذلك بسبب الطابع التفردي الظاهر لمضمونه القصصي (انظر الصفحتين 136 - 137، اللتين أنعته فيهما بأنه *محسّن وجوار* – بل *مبالغة*[1]، مادام المؤلف يبالغ في المماثلة بين مشهدين متشابهين، إلى حد المطابقة بينهما دون ادعاء قابليتهما للتصديق حرفياً).

والحق أن التردد نفسه مجازي كثيراً أو قليلاً على الدوام، إلاّ عندما ينحصر في منطوقات تبسيطية جداً («كنا نتنزه كل

www.ibtesamh.com/vb

يوم») أو مضمون فقير جداً («أغسل يدي عشرين مرة في اليوم»). وعند **ڤان ريس** (p. 69) أنه قد تكون هناك «مغالطة منطقية»* في الحديث عن مجرّد تشابه بين أحداث تقدّمها الحكاية متطابقةً، لأن «شروط التشابه الدنيا» لم تُحدَّد. ولكنني لست أنا الذي أحدِّد: فالنص هو الذي يقرِّر تطابقاً، وأنا الذي أضعفه مفترضاً مجرّد تماثل، يكشفه لي ذلك النص نفسه وهو يشير في أغلَب الأحيان إلى جميع أنواع المتغيِّرات (نُزَه في الجو الصحو، في الجو الغائم، إلخ.). فلنلغ إذن بند الحيطة هذا ولنعتبر الترددي حقيقة ثابتة: «يحدث الأمر نفسه بالضبط، كل سبت» (ذلك ما يقوله **پروست**). وذلك لا يغيّر شيئاً البتة في تعريفي للتردد، وأقل منه (إن أمكن) أن يغير في واقعة أن الطابع التردد – أي التركيبي – للنص معطى عند **پروست**، كما أن الطابع المفارق زمنياً لمفارقة زمنية *يعلن عن نفسه* في النظام الكلاسي (في رواية "*مدام بوڤاري*"، مثلا، وعند **پروست** أيضاً). وفي هذه النقاط جميعاً، يبادر رقيبي إلى اتهامي بالاعتباطية: فعنده أنني أقرِّر أن هذه الصفحة أو تلك ترددية، استرجاعية، استباقية، دون أن آتي ببرهان على ذلك. ولكن ليس عندي ما آتي به: فالقرار موجود في النص. والحقيقة أن **ڤان ريس** لا يبالي كثيراً بالنص، ومقاله عموماً لا ينم كثيراً عن كبير استئناس بنص رواية "*بحثا...*" فضلاً عن غيره من النصوص.

ولكن لِنَعُدْ إلى الاسترجاعات، التي لم يلفت انتباهَه سواها. يتهمني **ڤان ريس** بتعدد التعريفات وعدم تماسكها وبتأسيس اقتراحاتي المصطلحية على مسلمات تأويلية؛ والاحظ أنه يتجاهل صفحاتي 47 - 59، التي هي صفحات متعبة حقاً، والتي أُقدِّم فيها، انطلاقاً من بضعة أمثلة مأخوذة من ملحَمة

---

* م.ع. - قياس دائر، مصادرة على المطلوب (افتراض ما يطلب إثباته).

www.ibtesamh.com/vb

"*الإلياذة*" وكتاب "*جان سانتوي*" ورواية "*بحثا...*"، إجراءً لاكتشاف المفارِقات الزمنية وتحليلها وتعريفها. ولعل هذا المنهج قابل للنقدَ، ولكن لا يمكن القول إن **ڤان ريس** كان قد شرع حتى في فحصه. بل هو يجهله جهلاً مطبقاً، كجهله لكثير من الأمور الأخرى.

وفيما يخص تعدد التعريفات وعدم تماسكها، ألاحظ كذلك أن **ڤان ريس**، لكي يتهمني بالارتجال بصدد وضع المفارِقات الزمنية، يورد (في p. 72) جملة من كتابي "*خطاب الحكاية*" (ص.59) وهو يُسقط عن عمدٍ كلمة تغير كل شيء. لقد قلتُ:

> و**يبدو** أن وضع المفارِقات الزمنية، المحدَّد هكذا، ليس إلا مسألة كثرة أوقلة، قضية قياس خاص بكل مناسبة على حدة، عمل مُوَقَّت لا أهمية نظرية له.

والكلمة التي أسقطها **ڤان ريس** هي **يبدو**، التي تشير كفاية إلى أنني لا أستحق هذا التقويم الاحتقاري. أنا أعلم جيّداً أن **ڤان ريس** يشتغل في الواقع على الترجمة الإنكليزية، ولكن هذه الترجمة أمينة تماماً هنا: « The status of anachronies *seems* to be » (p. 48). وبعد ذلك مباشرة، يعتمد على ترجمة أكثر إثارة للمناقشة لـ« لحظات ملائمة » (للتوزيع المنفصل لميزتي المدى والسعة) بـ« certain "higher" moments of the narrative »، بذريعة أن المترجمة قد تكون أدركت معنى ذلك المقطع أفضل مني: « ربما كانت المترجمة وفية عن غير عمد للفحوى الذي قد يراه قارئ نقديّ متضمَّناً في هذا المقطع »*. وستُمْتَدَحُ الطريقة، الخالصة من أي « مسلَّمة تأويلية » ومن أي سيرورة قصد.

---

* «The translator perhaps comes inadvertently close to the tenor which, for a critical reader, is implied in this passage».

www.ibtesamh.com/vb

وبالروح نفسها، يدعم **ڤان ريس** ـ بعد ثماني صفحات (p.80) ـ اتهامه لي بعدم التماسك بشاهد أسرف في التلاعب به، وهو الاسترجاع المكرَّس، في ملحمة "*الأوديسة*"، لظروف جرح **عوليس**. لقد كتبت قائلا (ص. 60):

> وبالطبع يمكن الاندماجات ان تكون اشد تعقيداً (. . .)؛ وبذلك يمكن مفارقة زمنية ما ان تظهر بمظهر حكاية اولى بالقياس إلى مفارِقة زمنية اخرى تحملها؛ وفي الأعم، يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية اولى بالقياس إلى مفارِقة زمنية ما.

> إن حكاية جرح **عوليس** تتناول حادثة اسبق طبعاً من المنطلق الزمني للـ« حكاية الأولى » في ملحمة "*الأوديسة*"، *ولو* اننا – طبقاً لهذا المبدإ – نشمل في هذا المفهوم (أي « مفهوم « الحكاية الأولى ») الحكاية الاستعادية لـ**عوليس** عند **الفياسيين**، التي ترقى حتى سقوط **طروادة**.

وهنا أيضا تكون الترجمة الإنكليزية أمينة، إذ ترجمت « même si » [ولو أن] بعبارة « even if ». وإليكم كيف يورد **ڤان ريس** هذا المقطع:

> First he [Genette] states: «We allow first narrative to include the retrospective tale Ulysses telles the Phaeacians...».

وبعبارة أخرى، إنه يستشهد بجملة فرعية افتراضية إضرابية (« ولو أننا نشمل. . . ») كما لو كانت رئيسة (« We allow [« نجيز لـ. . . »). وهكذا يمحو بكل برود الطابع الإضرابي للفرضية التي يمكن المرء بمقتضاها، في ظل شروط معينة، أن يُهْمِلَ الطابع الاسترجاعي لحكاية **عوليس** فيدمجها في « الحكايةَ الأولى » لملحمة "*الأوديسة*". وهو إضرابيّ، لأن الحِجَاج كان هنا : أن

www.ibtesamh.com/vb

حكاية جرح **عوليس** (قبل الحرب) تظل استرجاعاً خارجياً، *ولو* بالقياس إلى حكاية أولى تبدأ عند سقوط **طروادة**؛ والمضمَر هو أن حكاية الجرح استرجاع خارجي بالقياس من باب أولى إلى حكاية تبدأ بالانطلاق من جزيرة **كاليپسو**. وقد يفهم صبيٌ في سن الثالثة هذه البرهنة، ولكن **ڤان ريس** ليس قصده أن يفهم طبعاً.

ومثل هذه الطرائق تدين الناقد. ولكن القضية الأساسية التي تُطرح هذا الطرح تتجاوز شخص الذي يطرحها، بل شخص الذي يحسمها دون أن يكون قد طرحها. هذه القضية هي قضية ملاءمة التعريفات والتمييزات والمقاييس والمنطوقات العلمية عموماً ومستويات صلاحيَّتها. ويأخذ عليَّ **ڤان ريس** أنني أهملت أحياناً مفاهيم مبلوَرة في موضع آخر، وحيَّدْتُ أحياناً تعارضات قائمة في موضع آخر، إلخ. وذلك عنده علامة على عدم التماسك، بل على اللامبالاة. وقد يمكنني المطالبة بالحق في اللامبالاة، ولكن الحقيقة أن المثقف الجادَّ نفسه يقتضي من المرء أن يَعْرِفَ كيف يهمل معطيات معيَّنة. وأحيل القارئ هنا على صفحات معينة مشهورة من كتاب "*تكوين العقل العلمي*"* عن فرط الدقة بما هو عائق إپستمولوجي. وسأقول مثل ذلك، وأكثر، عن فرط الصلابة في استعمال المقولات والتعريفات، التي ليست قيمتها أبداً سوى *إجرائية*. فعلى مستوى من مستويات العملية، تكون الذرّة نسقاً من الجُزيئَات والأرض تدور حول الشمس؛ وعلى مستوى آخر، يجدر القول،

---

* *Formation de l'esprit scientifique*, 9ème éd., Vrin, Paris, 1975.

[م.ع. – والكتاب لـ**گاستون باشلار**، تر. عربية: گاستون باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ترجمة خليل احمد خليل، ط. ٤، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1989].

www.ibtesamh.com/vb

كـمـا في الزمن الغـابر، إن الذّرة لا تتـجـزأ وإن الشـمـس تشـرق أو تغرب في ساعة معينة. وعلى مستوى من التحليل وبالقياس إلى الحكاية الابتـدائيـة لملحـمـة "*الأوديسة*" (هي حكاية السـارد الملحـمي)، فإن حـكاية **عوليس** عند **الغيـاسين** استـرجاع؛ وعلى مستوى آخر، وبالقياس إلى استرجاع من الدرجة الثانية، يمكن أن تدمج في الحكاية الابتدائية، مع *اهمال* هذا الاختلاف بينهما. والصلابة هي صرامة المتحذلقين الذين لا يستطيعون أن يهملوا شيئاً أبداً. ولكن من لا يهمل شيئاً لا ينجز شيئاً.

وفـيـمـا عدا ذلك، ينصبُّ نقد **ڤان ريس** على خلطين، أو عكسين للمعنى، أُحس أنني مسؤول عنهـما بعض المسؤولية، ويحيلان على ضَعفين في عملي. وينصبُّ عكسُ المعنى الأول على دراسة الاسترجاعات الداخلية مثليَّة القصة، ويقوم على إسناده إليَّ تقليلاً مبـدئيـاً من قـيـمـة كل حـشـو أو تداخل بين مضمونها السردي ومضمون «الحكاية الأولى». هنا (pp. 82-85) يسند إليّ **ڤان ريس** جـماليات أدبيّة مستوحاة من الجـماليات الأدبيـة التي يسندها إلى **ويليك** وواريـن، مـؤكـداً، مـثـلاً، أن «**جنيت** إنـمـا يفـتـرض أن *الحـشـو* ليس حـاضـراً عند الكاتب الجيد». وفي الحقيقة إن تحيزي، إن كان لي تحيّز (لي عدّة)، مختلف تماماً هنا. وعند إعادة قراءة غير متسامحة لهذا الفصل (مفرط الطول) عن الاسترجاعات، أجده مبنيّاً تماماً، في سلسلة التمييزات التي تتحكم فيه (خارجية/ داخلية، جزئية/ كاملة، غيرية القصة/ مثلية القصة)، بقصد استخراج حالات «خطر» التـداخل والتكرار (النادرة) وإبرازها. وكلمـة *خطر* (التي استـعـملتُـهـا مرتين، ص 61 و62) هي تنازل سيء الحظ طبـعـاً للجـماليات الشائعة، التي لن أسندها إلى **ويليك** وواريـن، والتي تريد أن نتحاشى التكرارات (والتناقضات). ولكني أرى أن كل

www.ibtesamh.com/vb

ما كان يدفع الحكاية السپروستيّة في هذا الاتجاه هو عنصر خرق للمعايير الكلاسية، وبالتالي عامل تقييم.

وعلى هذا الصعيد كما على أصعدة أخرى (هي البنى المفارِقة زمنيّاً (صص. 86 - 92)، «اللعب مع الزمن [وبه]» (صص. 165 - 168)، «التعددية الصيغية» (صص. 215 - 218)، مثلاً)، قد أكون اليوم أقل ميلاً إلى الحماسة، بل أعتبر الموقف الذي يتمثل في تقويم أعمال الماضي الأدبية تبعاً لدرجة استباقها للذوق الحالي موقفاً غبيّاً بعض الغباوة، تجسيداً صبيانيّاً لفكرة التقدم الفني، كما لو أن ميزة **أ** هي دائماً إعلان **ب**، التي قد لا تصلح هي نفسها إلا لإعلان **ج**، التي بدورها... ولجويس أو **ڤلاديمير ڤلاديميروڤيتش نابوكوف** أو روب - گرييه قيمتهم الخاصة، ولپروست قيمته، وتلك القيمة لا تنحصر في التكهّن بقيم مؤلفين آخرين.

لكن حتى من وجهة نظر جماليات أقل ذاتية ومفارَقة زمنيّاً من الجماليات التي كانت تنشط كتاب "*خطاب الحكاية*" هنا وهناك، فإنه يبقى أن قدرات حكاية على التكرار أو الـ«تداخل» لا ينبغي أن يُحَطَّ من قيمتها قبليّاً، بل العكس تماماً[2]. فالأدب، أو الحكاية النثرية على كل حال، قد استثمرت دائماً موارد التغير الداخلي استثماراً أكثر خجلاً مما فعلت الفنون الأخرى، وخصوصاً منها الموسيقى؛ ولعل ذلك كان إفقاراً. وعندما يقترب منها نص كرواية "*بحثا*..."، ولو اقتراباً غير مقصود، فمن المسموح به إذن التلذذ بذلك. وعلى كل حال، لم يكن في نيتي قط أن أؤنب رواية "*بحثا*..." على ذلك الاقتراب، وأظن ألاّ قارئ لكتابي بنيَّة سليمة يستطيع أن يشك في ذلك.

www.ibtesamh.com/vb

ويقوم خلط **ڤان ريس** الثاني على إسنادي (بل على جعلي أسند) إلى ما كنت أسميه «حكاية أولى» تفوقاً موضوعاتياً على المقاطع المفارقة زمنياً[3]. ولعله من المسلم به أن الأمر ليس كذلك، ويبدو لي، مثلاً، أنني أثبتُّ بما يكفي من الوضوح (صص. 54 - 58) أن الأساسي في نص رواية "*بحثا...*" يقوم على ذلك الاسترجاع الواسع الذي يبدأ عند استحضار هواجس سفر الفتى **مارسيل***، وهو القسم الثالث من كتاب "*من جهة بيت سوان*". ولعل مسؤوليتي هنا أيضا نابعة من رعونات لفظية مثل «حكاية *أولى* (premier)» (في مواضع مختلفة من الكتاب) أو «الخط *الرئيس* (principale) للقصة» (ص. 61). غير أن هذه العبارة الأخيرة لا تستهدف الطابع المفارِق زمنياً للحادثات المعنية، بل تستهدف طابعها غيري *القصة* بالقياس إلى ما أؤكد أنه خط رئيسٌ (موضوعاتياً) لرواية "*بحثا...*"، وأعني تجربة البطل وتعلُّمه. وأتصور جيّداً هنا العقبة النقدية الواصفة لـ**بيكميسّونا*** («ما الذي *يبرهن* لك على أن تجربة البطل أهم من زواج **كامبومير** الصغير؟»)، ولكننا ربما قد أضعنا من الوقت ما يكفي. يبقى أن مصطلح «الحكاية الأولى» يمكن أن

---

* Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, ed. Pierre Clarac et André Ferré, 3 vols., La Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, I, p. 383. [Trad. angl. *Remembrance of Things Past*, Trans. C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, 3 vols., Random House, New York, 1981, I, p. 406] (تر. عربية: مارسيل بروست، *البحث عن الزمن المفقود*، تر. إلياس بديوي، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة). وسنُستَعمل، في ما يلي من الإحالات إلى رواية "*بحثا...*"، الاختصاراتُ التالية: "P" للدلالة على طبعة Pléiade الفرنسية وRH للدلالة على طبعة Random House الإنكليزية.

* م.ع. – أمين السجلّ البلدي في رواية *Die Meistersinger*.

www.ibtesamh.com/vb

يُحَسّ بأنه يوحي بحكم بالأهمية. ولعلِ مصطلح « récit *primaire* » [حكاية *ابتدائية*] سيكون أكثر حياداً، على الأقل في الفرنسية، وساستبدله اليوم راضياً. وسنتعرف فائدته في معرض حديثنا عن قضايا المستوى السردي(4).

وتطرح دراسة الاستباقات مشاكل مماثلة بالتناظر، ولا أظن ان تكون العودة إليها ضرورية. ولعله تناظر، إلاّ في الأهمية: إذ من البديهي ان الحكاية، ولو الأدبية، ولو الحديثة، لا تلجأ إلى الاستشراف بقدر ما تلجأ غالباً إلى الاستعادة، حتى ولو بالغتُ (ص. 48) في تقدير الطابع المقبول لهذه الطريقة الأخيرة وأنا أسند دوراً تدشينيّاً إلى المفارقة الزمنية التي تُستهل بها ملحمة "*الإلياذة*" وأؤكد ان «هذه البداية من الوسط المتبوعة بعودة تفسيرية إلى مرحلة زمنية سابقة، ستصير إحدى عادات النوع الملحمي الشكلية». والحقيقة ان المفارِقة الزمنية التي تُستهل بها ملحمة "*الإلياذة*" (والتي لها سعة محدودة جداً علاوة على ذلك) ليست مميِّزة البتة لحكاية متسلسلة زمنيّاً جداً في مجموعها؛ والعادة الشكلية التي هي الاسترجاع القصصي التالي عادة خاصة بملحمة "*الأوديسة*" وحدها، ثم بملحمة "*الإنيادة*" (التي قلدت "*الأوديسة*" في ذلك). بل إن ملاحم كلاسيّة كملحمة "*تحرير القدس*" تستغني عن هذه العادة، وقلما فكرت فيها انشودات البطولة*. فهي ليست بسمَة مميزة للأسلوب الملحمي عموماً، بل إن عبارة «من الوسَط»* لا ترد عند هوراتيوس (في كتابه "*فن الشعر*"، البيت 148) لوسم هذه الطريقة الـ*أوديسية*، بل لمدح الطريقة التي تقذف بها

* م.ع. – انشودة البطولة (chanson de geste): ملحمة شعرية فرنسية قديمة تتغنى بتاريخ فرنسا القديم.

* م.ع. – من الوسط (*in medias res*).

www.ibtesamh.com/vb

ملحمة "*الإلياذة*" بمستمعيها في وسط عمل معروف (هو حرب **طروادة**) لتتناول على الفور موضوعها الخاص (الذي هو غضب **آخيلوس**)، وذلك دون أن تظن نفسها ملزمة، ولو من طريق الاسترجاع التكميلي، بالعودة القهقرى حتى بيضة **ليدا** (ab ovo gemino). ومن ثم فقد أخطأتُ بالتعميم المتسرِّع، وأنا أضع كثيراً من الثقة في رأي **هويه**[5]، الذي يوضح قانون الرواية الإغريقية والباروكية أكثر مما يوضح قانون الملحمة، ولو الكلاسية[6].

وفي نهاية حديثي عن قضايا الترتيب السردي، سأقول كلمة عن أحد أحكام **دوريت كون**[7]. فهي تتبيَّن «ترابطاً وثيقاً بين مفْهَمَات **ليمّرت** الزمنية وفصلي **جنيت** عن الترتيب والمدة». ويبدو لي أن هذا التقريب بين كتاب "*خطاب الحكاية*" وكتاب "*أشكال الحكاية*"* يصح في الواقع عن قضايا الترتيب أساساً، أي عن دراسة المفارقات الزمنية: إذ أنّ القسم الثاني من عمل **ليمّرت** مكرس كله فعلاً لما يسمّيه Rückwendungen [استعادات] وVorausdeutungen [استشرافات]. وكنت أعرف الخطوط العريضة لعمل **ليمّرت** عندما ألَّفتُ عملي، ومن البديهي أنه كان عليَّ أن أرجع إليه أكثر. ولكن النسقين مختلفان جداً من حيث الروح. فتصنيف **ليمّرت** وظيفيّ أساساً، إذ يقسم المفارقات الزمنية حسب موقعها التقليدي (المقيَّد – في البداية أو في النهاية – أو المطلق) ودورها الذي هو العرض أو التواقت أو الاستطراد أو التأخير في حالة الاسترجاعات؛ والاستشراف سواء كان سابق العلم أو لا، والإعلان سواء أكان فورياً أم كان بعيد المدى في حالة الاستباقات. وبالرغم مما لهذه الدراسة الطويلة (92 صفحة من

* *Bauformen des Erzählens.*

www.ibtesamh.com/vb

القطع الكبير) من جهاز مقولات وتفريعات، فإنها – بمعنى من المعاني – أقلّ تحليلية من دراستي: فهي ترتبط تركيبيّاً بأشكال مقبولة محدّدة بموقعها ووظيفتها (الإعلان الشّرفيّ، العرض الاستعادي، الإعلان الانتقالي، الخاتمة الاستشرافية، إلخ.). ومن ثم فإجراءانا متكاملان. ولكن يبدو لي أنهما تَتَابَعا بترتيب مفارق زمنياً هو نفسه ومقلوب قلباً مؤسفاً، إذ سبق التركيبُ الجماليُّ التحليلَ النصيَّ: **فجنيت** يجهل **ليمّرت** لأنه من الناحية المنطقية يسبق **ليمّرت** الذي يجهل **جنيت** لسبب أكثر بساطة وإجباراً. وسيؤكّد لنا تشابك آخر من الطراز نفسه، فيما بعد، أن *التاريخ* هنا كما في غيره من المواضع، يمشي القهقرى أحياناً.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) أما كاترين كربرات - أوريكيوني، فتعرّفه بانه «تبديلٌ جهيٌّ» (ماض استمراري محل ماض تام). انظر: Catherine Kerbrat- Orec-chioni, «L'ironie comme trope», *Poétique* 41, 1980, p. 116؛ وراجع: *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 193. والنعتان متوافقان طبعاً.

(2) ثم إنني أعود إلى هذا - دون أي تعديل انتقاصيّ، كما يمكن تبيّنه - في فصل *الحوار*، وذلك عند الحديث عن الحكاية التكرارية من النمط السرّوب - گرييهي (ص. 131)، التي لابدَّ من التذكير بان ميزتها الجمالية الرئيسة تتعلق بالطريقة التي تتكرر بها.

(3) Van Rees, p. 76, 81.

ونجد الخلط نفسه عند:

Harold Mosher, «The Structuralism of G. Genette», *Poetics* 5, 1976, p. 81

(4) بهذا المعنى يستعمل لوران ضانون - بوالو كلمة «Primaire» (انظر: L. Danon- Boileau, *Produire le fictif*, Klincksieck, Paris, 1982, p. 37).

(5) لعله رأي شائع بما فيه الكفاية منذ عصر النهضة، مادام جاك أميو الذي قدم ترجمته لـهليودوروس، قد اكّد عام 1547: «بدأ قصته من الوسط، كما يفعل الشعراء البطوليون».

(6) «لودرس المرء التتابع الزمني للأحداث في ملحمة "*الإلياذة*"، لاكتشف ترتيباً زمنياً دقيقاً، من البداية (الشجار) حتى النهاية (جنازة هكطور)» (Rodney Delasanta, *The Epic Voice*, Mouton, The Hague, 1967, p. 46). ومايَغ شتيفنبغگ، الذي يستشهد بهذا الحكم (Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 37)، يراه مفرط الإطلاق ويعارضه شرعيّاً باسترجاعات كقائمة السفن وذكريات نسطور. ولكن ذلك لا يجيز لنا أن نطبق

www.ibtesamh.com/vb

على ملحمة "*الإلياذة*" عبارة *البدء من الوسط* بمعناها الحديث، الذي يميِّزه **شتيفنبفك** جيّداً (أي كما أميزه أنا) عن معناها عند **هوراتيوس**. ولا يمكن المماثلة جدياً بين البنية الزمنية لملحمة "*الإلياذة*" والبنية الزمنية لملحمة "*الأوديسة*"، التي يحلِّلها **شتيفنبفك** في الفصلين الثالث والرابع من كتابه تحليلاً رائعاً من جهة أخرى.

(7) Dorrit Cohn, «The Encirclement of Narrative», *Poetics Today* 2, 1981, p. 159, n° 3.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الخامس

السرعة

الصعوبة التي يعانيها المرء في قياس «مدة» حكاية ليست أساسية لنصها، وإنما هي أساسية لعرضها الخطي: فالحكاية الشفهية، أدبية كانت أو غير أدبية، لها مدتها الخاصة التي يمكن قياسها. أما الحكاية المكتوبة، فلا تكون لها طبعاً مدةٌ تحت هذا الشكل، ولذلك لا تجد «استقبالها»، وبالتالي وجودها الكامل، إلاّ بفعل إنجازي، سواء كان قراءة أو إلقاء، شفهيّاً أو صامتاً، تكون له مدته فعلاً، ولكنها مدة متغيرة بتغير التحققات: وذلك ما كنت أسميه الزمنية *الكاذبة* للحكاية (المكتوبة).

هذه الصعوبة لا يمكن حلُّها، بل يمكن *اهمالها* بتحديد مدة قراءة متوسطة أو مُثلى، يضبطها النص نفسه عند الاقتضاء، إذا تعلق الأمر، مثلاً، بمشهد حوار صرف يشار إلى مدة قصته – ثم إن الأمر لا يتعلق هنا بضبط متوسط: فعن طريق التسريعات والتبطئات التفصيلية، هناك ألف طريقة لقراءة صفحة واحدة في ثلاث دقائق، ولا أحد يستطيع أن يقول أيها «جيدة». وهي مهملة، لأن السمة الملائمة، في هذا المجال، مستقلة في الواقع

www.ibtesamh.com/vb

عن سرعة الإنجاز (كذا صفحة في الساعة). فهذه السمة هي فعلاً سرعة أخرى، سردية تماماً، تقيسها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية (كذا صفحة في ساعة واحدة). وتمر مقارنة المدتين (القصة والقراءة) في الواقع بتحولين هما: من مدة القصة إلى طول النص، ثم من طول النص إلى مدة القراءة، ولا تكاد تكون للتحول الثاني من أهمية، إلاّ *للتحقق من* تواقت مشهد. والواقع أن هذا التواقت تقريبي *عرفي*، ولا أحد (إلاّ **ڤان ريس** ربما) يطلب منه أكثر من ذلك.

ومن ثم فالسمة الملائمة هي سرعة الحكاية، ولذلك السبب أفكر اليوم في أنه كان عليّ أن أعنون هذا الفصل لا *المدة*، بل *السرعة*، أو ربما *سرعات* (مادام في افتراضي ألاّ حكاية تتقدم بقدم مطلقة الثبات). والحكاية التي تشير بنفسها إلى الحدود الزمنية لقصتها، أو تسمح باستنتاج تلك الحدود (وليس هذا حالَ جميع الحكايات)، تلائم بسهولة قياساً مسْراعيّاً إجماليّاً. وهكذا، فإذا اعتبرنا عمل* رواية "*اوجيني كَراندي*" يبدأ عام 1789 وينتهي عام 1833 (وهذا يبدو لي الموقف الأكثر معقولية)[1]، أمكن أن نستنبط من ذلك أن هذه الحكاية تغطي 44 عاماً في 172 صفحة[2]، أي حوالي 90 يوماً للصفحة. أما رواية "*بحثا*..."، فتغطي 47 عاماً في 3130 صفحة، أي 5,5 أيام تقريباً للصفحة. ويستخلص الصبي ابن الثلاث السنوات والذي يوجد بجانبي دائماً، يستخلص من ذلك أن رواية "*بحثا*..." هي – في المعدّل وبالإجمال – ستة عشر ضعْفاً من رواية "*اوجيني كراندي*"، الأمر الذي لن يفاجئ أحَداً كما يقال، ولكن من يكون قد أصاب في تخمينه؟

---

* م.ع. – عمل: مجموعة أحداث رواية أو قصة.

www.ibtesamh.com/vb

هذه المقارنة الخارجية لا تطمع في دلالة كبيرة، ولكن ربما كان من المهم مدُّها، قدر الإمكان، إلى بعض النصوص السردية الكبرى الأخرى. وتقوم المقارنة *الداخلية* على قياس تغيرات وتيرة نص سردي قياساً يزداد تفصيلاً أو ينقص. والقياس الذي قيست به رواية "*بحثا...*" في كتاب "*خطاب الحكاية*"، مهما كان تقريبياً (ومهما كان تخمينياً في بعض معطياته)، يبين على الأقل *التغيرية* الهائلة للحكاية البروستية: فمن صفحة عن دقيقة إلى صفحة عن قرن، قد تكون العلاقة التي يعلنها صبيٌ ذو الثلاث السنوات هي 1: 50.000.000. وقد تسمح لنا مقارنةٌ مركَّبة (خارجية + داخلية) بإقامة علاقة علاقات، كما قد تسمح لنا، مثلاً، بالمقارنة بين القدرات البروستية والقدرات البلزاكية على التسريع والتبطئة – وهي مقارنة مفيدة جدّاً لمن يريد أن يجرب مِنْ هواة المشاعر الجارفة.

وهذه الاعتبارات الكمية المحضة يجب أن تُضَمَّ إليها دراسة أكثر كيفية، مستخلَصة من التعارض الكلاسي بين المجمل والمشهد، اللذين اقترحتُ إضافة الحذف والوقفة إليهما. و«الحركات» (بالمعنى الموسيقيّ) الثلاث الأخيرة وحدها لها سرعة محدَّدة: فهي حركة متواقتة في حالة المشهد، ومنعدمة في حالة الوقفة، ولامتناهية في حالة الحذف. والمجمل أكثر قابلية للتغير، ولكن قد ينبغي القيام هنا أيضاً باستقصاءٍ إحصائيّ لقياس تغيّريّته التي ربما هي أقل ضخامة مما نتصور قبلياً.

والواقع أن أكثر هذه المفاهيم استعصاء على العزل هنا هو الوقفة. وأعرّفها (ص 124– هـ 11) بطريقة ضيقة، محتفظاً عمليًّا باستعمالها للأوصاف، وبالضبط للأوصاف التي يتولاها السارد مع

www.ibtesamh.com/vb

توقيف العمل وتعليق مدة القصة: إنها النمط البلزاكي، كما سيقال بطريقة لا تخلو من التساهل. وتقترب الأوصاف البروستية (كبعض الأوصاف الفلوبيرية التي سبقتها) من وتيرة المشهد نظراً لطابعها المبأر[3]. وذلك الوضع ليس - كما نعلم منذ **گوتهولت إفرايم ليسنگ** - الوسيلة الوحيدة لتسريد وصف، مستحضَر بالتلميح (ص. 126 هـ 29). ولكنني كنت مخطئاً في المعارضة بين وصف درع **آخيلوس** وما يُزعم أنه «قانون وصفي» للملحمة: فالملحمة الهوميريّة على كلّ حال تمارس الوصف قليلاً جدّاً؛ ولا يشُذّ الدّرع عن المتن الوصفي الهوميريّ، ولكنه قد يُنْعَتُ بأنّه الموضوع الوحيد الموصوف بتفصيل عند **هوميروس**[4]. وقد أخذ عنه مقلّدوه، أمثال **ڤرجيليوس** و**كوينتوس السّمرْنائيّ**، فكرة الدرع المشتركة (topos) بشعور من الإجلال، ولكن الحيطة المسرّدة (حكاية أطوار صنعه) اختفت عندهم، فصار عندهم الوصف وقفة - ولو أن الموضوع الموصوف هو، بدوره، أداة سرد من الدرجة الثانية (فهو مجرد تنشيط للوحة* كما عند **كوينتوس**، أو عمل حقيقيّ كما عند **ڤرجيليوس**، حيث «يروي» درع **اينياس** قصة ذُرِّيته، وخصوصاً معركة **اكتيوم**). فهناك سرديّة فعلاً، ولكنها سردية داخلية في الموضوع الموصوف، ولا تمحو الوقفة[5]. وقد لا تمحوها إلاّ إذا ألحّ السارد على النشاط الإدراكي للمتفرّج، وعلى مدة هذا النشاط، الأمر الذي قد يردّنا إلى التسريد بالتبئير. ولدى **ڤرجيلوس** شيء من ذلك.

وباختصار، ليس كل وصف وقفة؛ ولكن بعض الوقفات هي، من جهة أخرى، وقفات استطرادية، بل خارج القصة، ولها

---

*م. ع. - *اللوحة* (*tableau*): تصوير مثير وحيّ بالكلام او بالكتابة لسلسلة من الصور المشكلة لمجموع ما.

www.ibtesamh.com/vb

طابع التعليق والتأمّل أكثر مما لها طابع السرد. وحتى نشير إلى الأهم، لنذكر الفصول – المحاولات التي تفتتح كلاً من كتب رواية "*طوم دجونز*"، أو الإنشاءات التاريخية – الفلسفية لرواية "*الحرب والسلم*"* . ولا يمكن القول هنا، كما قيل عن الوقفة الوصفية، إن الحكاية تبطىء وهي تجمّد زمن قصتها كي تلقي نظرة على فضائها القصصي. كلاّ! بل تقاطع نفسها بنفسها لتخلي المكان لنمط آخر من الخطاب[6]. فعسى أن يتبيّن المرء فعلاً الصعوبة التي قد تعترض أخذ مثل هذه الاستطرادات بعين الاعتبار عند قياس سرعة الحكاية *في علاقتها بالقصة*.

ومع ذلك، يبقى أن وجود هذه الاستطرادات يعدّل الوتيرة السردية: على غرار نقطة الإطالة* أكثر منه على غرار التبطئة* (حتى نفرط في إرسال الاستعارة الموسيقية)؛ وأنه ربما كان من الأفضل فسح مكان، في دراسة الوتيرة، لذلك النمط الخامس من الحركة الذي هو الاستطراد التأمليّ. وأقل ما يمكن قوله إنه ليس منعدماً في رواية "*بحثا...*". ويبقى أيضاً أن التمييز بين هذين النمطين من الوقفة إذا كان جليّاً تماماً في مبدئه، فغالباً ما يكون عويصاً في الممارسة وفي التفاصيل. فإلى أيّ النمطين تنتمي، مثلاً، هذه الجملة من رواية "*ديرشرتريي بارما*": «كانت **كليليا** متشيّعة صغيرة للّيبراليّة»*؟

---

* *لورينا اي سير.*

* م.ع. – نقطة الإطالة (point d'orgue): علامة (.) توضع على نغمة موسيقية لإطالتها.

* م.ع. – التبطئة (rallentendo).

* م.ع. – الفصل 18، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1947.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) «كان **السيد كراندي** عام 1789 صانع براميل موسراً جداً...» (Pléiade, p. 1030 [م.ع. – تر.عربية: *اوجيني كراندي*، سلسلة روايات عالمية، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، د.ت.])؛ وكانت **اوجيني** تبلغ من العمر سبعة وثلاثين عاماً، «وكانت بصدد زواج جديد» (Pléiade, p. 1199)، وكانت الصفحة الأخيرة مؤرخة *في النص* بشهر شتنبر 1833 (الأمر الذي لا يوافق بالضرورة التاريخ الحقيقي لتاليف الرواية، والذي قد لا تكون له هنا أي ملاءمة).

(2) في طبعة Pléiade، إذن، التي ساقارنها بصفحات رواية "*بحثاً...*" في طبعة Pléiade والتي لها السعة نفسها.

(3) وبينهما يمارس **إميل زولا** بطريقة منظّمة إلى حدٍّ ما تبئيراً مبدئياً أو مظهرياً أودُّ أن أسميه *تبئيرا كاذباً*، فيتذرّع بذريعة شخصية متفرّجة (وهي ذريعة درسها **فيليب هامون** جيّداً)، ثم يتجاوز، في أغلب الأحيان، مشابهة هذا الإخراج للواقع.

(4) لعل الفكرة المقرَّرة القائلة بوفرة الوصف في الملحمة جاءت من العادة التي دأب عليها الشعريُّون الكلاسيُّون في إطلاق اسم «الوصف» على كل نوع من الحادثة الزخرفية أو المسلّية قليلاً أو كثيراً والغريبة على السير العام للعمل، كالألعاب الجنائزية.

(5) *Enéide*, VIII/ *Aneid*, VIII; *Suite d'Homère*, V/ Quintus of Smyrna, *The War at Troy: What Homer Didn't Tell* V [trans. Frederick M. Combellack, University of Oklahoma Press, Norman 1968]; *Cf.* Raymonde Debray-Genette, «La Pierre descriptive», *Poétique* 43, 1980, pp. 293-304.

(6) أي أنني أتبيَّن اختلافاً بين الخطاب التعليقيّ والخطاب السرديّ أشدّ بروزاً من الاختلاف بين الخطاب السرديّ والخطاب الوصفيّ؛ بل عندي أن الوصفيّ (في حكاية) ليس سوى مظهر أو تعديل للسرديّ. لقد سبق لي أن قلت ذلك، لكن هذه النقطة لم تُدْرَكْ جيداً كما سنرى.

www.ibtesamh.com/vb

الفصل السادس

التـواتــر

قلّما أثار الفصل المتعلّق بالتواتر انتقادات، اللهم إلا ما كان من نقد **ڤان ريس**، العارض سابق الذّكر. أما **دوريت كـون**، التي لا تكاد تجد مساهمة أصيلة في الفصلين الأوّلين من كتابي، فتتسامح كثيراً في نعت هذا الفصل بأنه «حكر جنيتـي خاص (وبارز)»[1]. ولعله لامناص من إنصاف الدراسة الحاسمة في سياق الدراسات النقدية، والتي أنجزها **جان پول هوستون**. كان **هوستون**، قبل ذلك بعشر سنوات، قد وضع أصبعه على الموضع الصحيح، أي على أهمية التردد الپروستي[2]. وليس عندي كثير مما أضيفه هنا عن هذا الموضوع، سوى أن أكرر أن **پروست** لم يبتكر هذا النمط من الحكاية البتة، ولكنه أول من حرّره (بل ثاني من حرره، بعد **فلوبير** في رواية "*مدام بوڤاري*"[3]) من التبعية الوظيفية (للتفردي، طبعاً)، التي كان يحبسه فيها النظام السردي للرواية الكلاسية. وهو تحرر يذهب إلى حدّ قلب وظيفي كامل في الشكل الذي يُنعَت بأنّه ترددي كاذب (حيث يُحَوّلُ حدثٌ مفرد بجلاء تحويلاً نحوياً إلى

www.ibtesamh.com/vb

التردُّدي)، وفي التمثيل لمعيار تردّديٍّ بحدث مفرد يُعْطَى بصفته نموذجيّاً (« هكذا، ذات مرة... ») أو بصفته استثنائياً (« غير أنه في إحدى المرات... »).

وكان **فيليب لوجون** على صواب تامٍّ عندما أشار إلى أن الحكاية السيرية الذاتية، منذ **جان جاك روسو** أو **شاتوبريان**، تلجأ إلى الترددي أكثر من الحكاية المتخيَّلية، ولاسيَّما في استحضار ذكريات الطفولة (استحضاراً طبيعيًّا تماماً)[4]. ومن ثم قد تتأتى أهمية الترددي عند **پروست** من تقليد النموذج السيري الذاتي، أو من الجانب الواقعي من السيرة الذاتية أو منهما معاً. ولكن لا بد من تذكر أن هذه الأهمية لا تسم قسم « كومبري » أو قسم « بالبيك I » فحسب، بل أيضا كتاب "*حب سوان*"، الذي لم تعد له من صلة بـ « ذكرى من ذكريات الطفولة ». ويضيف **لوجون** أن بعض فصول الباب الثالث من كتاب "*مذكرات ما وراء القبر*" (حياة في **كومبورگ**) تصدُر، كاستحضار يوم الأحد في **كومبري**، عن تأليف التزمُّنين الداخليّ والخارجيّ، فتخلط بين مجرى يوم ومرور الفصول وشيخوخة البطل. وهذه الطريقة، على ما يبدو لي، أقل عمقاً مما عند **پروست**، ولكننا نعرف كل ما كان **پروست** يكتشفه من نظامه الذاكريّ – وبالتالي السرديّ ؟ – عند **شاتوبريان**.

ومن جهة أخرى، يجد **دانييل شاتلان** أمثلة من « التردُّد الداخليّ » ("*خطاب الحكاية*"، ص. 134) في عدة مشاهد من الروايات الكلاسيّة (**بلزاك**، **فلوبير**)، وأكثر عند **سان-سيمون**. والقرابة بادية للعيان هنا أيضاً، ولكنه لا ينبغي الإفراط- كما فعلت بنفسي بصدد صبيحة **كيرمانت** – في أن ننسب للتَّردُّد الداخلي ما ينتمي انتماء أكثر بساطة، وأكثر طبيعية، إلى

www.ibtesamh.com/vb

الماضي الاستمراري الوصفي. ويتيح الوصف الشهير للبحر في الصباح في كتاب "*الفتيات المزدهرات*"، وقد رُكِّزَ في صفحتين[5]، فرصة سانحة للتمييز بين هذين الشكلين، وأيضاً للتمييز بين التردد الداخلي (« وفي كل اللَّحظات، وأنا ممسك بالمنشفة المتيبسة المنشَّاة... ») والتردد الخارجي (الاستباقي، في هذه الحالة): « نافذة كان عليَّ بعد ذلك أن أطل منها كل صباح، إلخ ».

كلمة أخيرة لتلطيف النزعة الشكلانية التي تتسم بها الفقرة الأخيرة (« **اللعب مع الزمن [وبه]** »): لعل المحسِّن المركزي للتناول السِّروستي للزمنية السردية هو ما أسميته *استخداما* – في معرض حديثي عن التردد – ولكن قد يمكن إطلاقه كذلك على البنى الترتيبية المميِّزة لقسم « كومبري »، على سبيل المثال لا الحصر، والتي تُجري تجميعاً موضوعاتيّاً للأحداث بغضِّ النظر عن تتابعها الزمني « الواقعي » (أي، طبعاً، كما يشير النص مع ذلك إلى ذلك التتابع بصفته كذلك، أو يُستقرأ من هذه القرينة أو تلك، كعمر البطل وانشغالاته). فهي إذن استخدامات زمنية؛ والتأبُّه هو، بطريقته الخاصة، واحد منها ـ واحد معيش. ولكن الاستعارة هي (بهذا المعنى) استخدام بالتماثُل، الأمر الذي يسمح لها، كما نعلم، بتصوير التأبّه. ومن ثم قد يكون لدينا في الاستخدام ما كان شپتسر قد سماه البذرة* الأسلوبية السِّروستية[6].

---

* م.ع. – البذرة (étymon).

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Cohn, «Encirclement of Narrative», p. 159, n° 3.

(2) Jean-Paul Houston, «Temporal Patterns in *A.L.R.T.P.*», *French Studies*, 16, 1962, pp. 33-44.

وتوجد ترجمته الفرنسية الآن ضمن المجموع :

Recherche de Proust, Seuil, Paris, 1980.

(3) وهي رواية يُجْهَل انها ترديديَّة، بل لا يُفهَم انها كذلك، نظراً للقصور السرديّ عند بعض القرّاء: فهذا جان پول سارتر، الذي لعلّه لايعرف كيف يُستشفر التردُّدي، يبدو مؤمناً طوال حياته بانَّ إيمًا لم تُوَاقَعْ سوى مرّتين: مرة مع رودلف، ومرة مع ليون («Notes sur *Madame Bo-vary*», *L'Arc*, 79, 1980, p. 40). ولعلَّ گوستاف فلوبير كان سينفجر ضاحكًا من فكرة ان تُرْوَى حكاية في هيئة «مضاجعات»... ومع ذلك، لم يكن سارتر اغبى القرّاء بالضبط – بل ربَّما كان اشدّهم تحيُّزًا : إذ لم يكن يريد ان تكون إيمًا شهوانية حقًا.

(4) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p. 114.

(5) Proust, *Recherche...*, Pléiade I, 672-673/ RHI, pp. 723-724.

(6) ذكرتُ في ص. 130 فرضيَّة حكاية «ترجيعية» (وهي حالة خاصة من حالات التفرُّديّ) تروي حدثا تكراريًّا على قدر حدوثه. ولقد عثرتْ شلوميث ريمون (*Narrative Fiction*, 1983, p. 57 [تر.عربية: لحسن احمامة، دار الثقافة، البيضاء، 1995]) على مثال جميل على ذلك في الفصل العشرين من رواية "*ضون كيخوطه*"، حيث ياخذ سانشو في عرض قطيع من ثلاثمائة راس، نعجة نعجة، وهو يعبُر في زورق نهرَ كواديانا . ويقاطعه ضون كيخوطه باسم حقوق التركيب التردُّديّ (وواجباته) : «احسب انه نقلها كلها، ولا تتسلّ بالذهاب والمجيء بهذه الطريقة، لانك لن تفرغ من استعراضها في سنة». اما سانشو، الذي لم يقرا هرقليطس ولا فان ريس، فلم يجد اسبابا للاعتراض بان العبورات الثلاثمئة لم تكن متطابقة تمام التطابق، وَفَقَدَ تسلسلَ

www.ibtesamh.com/vb

الفصل السابع

الصيغة

كان اختيار مصطلح *mode* لجمع القضايا المتعلقة بمختلف طرائق « تنظيم الخبر السردي » اختياراً موفّقاً، ومشروعاً على ما يبدو لي، بالرغم من الطابع الاستعاري طبعاً الذي يطبع الأنموذج *زمن / صيغة / صوت*. وقد ظهر ضرره الحقيقي لاحقاً، عندما كان عليّ[1] أن ألحّ على التعارض المنيع حقّاً بين الحكاية والتمثيل المسرحي، اللذين لا يكاد يمكن الدلالة عليهما إلاّ بأنهما *modes* « التمثيل » اللفظي الأساسيتان (وهاتان المزدوجتان هما مزدوجتا الاحتجاج، وساعود إليهما حالاً). وذلك ما يستتبع تلك الحيرة التي سبق أن أشرت إليها[2]، والتي تحدثها لفظة وحيدة [في الفرنسية] تدل على مفهومين متمايزين ومتدامجين، إذ أن *mode* بمعناها في كتاب "*خطاب الحكاية*" * مظهر من مظاهر اشتغال *mode** بمعناها في كتاب "*مدخل الى النص الجامع*" * .

---

* م.ع. – اي الصيغة.

* م.ع. – اي النمط.

* *Introduction à l'architexte.*

www.ibtesamh.com/vb

وسأدافع، كالمرأة ذات القدْر*، أوّلاً بأنه لم يكن لي اختيار، إذ فرضت الكلمة نفسها في كَلتا الحالتين؛ ثم بأنني أحسنت صنعاً، لأنه يحدث أن تكون قضايا الـ *mode* (بمعناها الضيق [: الصيغة]) هي الأكثر تمييزاً للـ *mode* السردي (بمعناه الواسع [: النمط])، ثم إن هذه القضايا هي تلك التي يبدو فيها التعارض بين المظاهر السردية الخالصة للحكاية (*Diegesis*) ومظاهرها المسرحية المتأتية بالحوار (*Mimesis* بمعناها الـ**أفلاطوني**) وكأنه في حالة إرصاد، وذلك لأن الحكاية غالباً ما تكون نوعاً مختلطاً[3]. ومن ثم فالخلط هنا بين المصطلحات خلط دال جداً، ومُسْتَحَبٌ من ناحية ما.

قُلْتُ (وأكرِّر) «تنظيم الخبر السردي»، بالرغم من أن تلك العبارة ذات المظهر التقني كثيراً بعضِ الكثرة، تجعل الناس، وأنا منهم، يَصِرّون أسنانهم. وسأقتلع سنّين أو ثلاثاً بأن أوضح أنني أستعمل *خبر* حتى لا أستعمل *تمثيل* التي تبدو لي، بالرغم من نجاحها، لفظة ماكرة وتلفيقاً هجيناً بين *الخبر* و *التقليد*. والحال أنني لا أظن، لأسباب عُرِضت ألف مرة (ولست أنا وحدي من عَرَضَهَا)، أن يكون في الحكاية تقليد، لأن الحكاية، ككل ما في الأدب أوجلّ ما فيه، فعل لغوي، ولأنه لا يمكن بالتالي أن يكون في الحكاية خصوصاً من التقليد أكثر مما في اللغة عموماً[4]. فالحكاية، ككل فعل لفظي، لا يمكنها إلا أن *تخبر*، أي أن ترسِل دلالات. الحكاية لا «تمثل» قصة (حقيقيّة أو خيالية)، بل *ترويها*، أي تدل عليها بواسطة اللغة – وتُسْتَثْنى

* م.ا. – عندما اتُّهِمَت العجوز بإحداث ثُقْب في الغلاّية التي استعارتها، احتجّت في الوقت نفسه بان الغلاّية ليس فيها ثقب، وبانها قد كان فيها ثقب عندما استعارتها، وبان الثقب الذي احدثته فيها زاد في قيمتها.

www.ibtesamh.com/vb

من ذلك عناصر هذه القصة التي هي عناصر *لفظية سلفاً* (حوارات، مونولوجات)، والتي لا تقلدها هي أيضاً، وذلك طبعاً ليس لأنها لا تستطيع ذلك هنا، وإنما لأنها لا تحتاج إليه، إذ تستطيع أن تعيد إنتاجها مباشرة، بل أن تستنسخها. لا مكان للتقليد في الحكاية، التي هي دائما دونه (الحكايةُ بمعناها الحصري) أو فوقه (الحوار). ومن ثم فالزوج *Diégésis/Mimésis* [*قصة/ محاكاة*] أعرج، مالم نحرص جيداً، كما فعل **أفلاطون**، على قراءة *المحاكاة* بصفتها معادلاً للحوار، وذلك ليس بمعنى *التقليد*، ولكن بمعنى الاستنساخ، أو *الاستشهاد* (التي هي لفظة أكثر حياداً وبالتالي أكثر صواباً هنا). وليس ذلك طبعاً ما توحي لنا به كلمة *Mimesis* الإغريقية؛ فربما ينبغي أن نستبدل بها *rhésis* (ما لم نصمّم على الحديث بالعربية)* . إذ ليس في حكاية إلاّ *rhésis* و*diégèsis* – يقال في موضع آخر، وبوضوح كبير، نصُّ الشخصيّات ونصُّ السارد. ذلك بعض ما كنت أحاول أن أقوله من خلال التعارض الذي اقترحته بين «حكاية الأقوال» و«حكاية الأحداث»، ولكن هذين التعارضين – وسأعود إلى هذا– لا يطابق أحدهما الآخر مطابقة تامة.

ومن ثم فأنا لا آسف، بالرغم من خَرَق الألفاظ، على أني خفضت بذلك من قيمة مقولة *المسافة*، أي من التعديل الكمي («كم؟») للخبر السردي – بينما يتحكم *المنظور* في تعديله الكيفي («عبر أي قناة؟»).

---

* م.ع. – في الأصل : en français.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979, *passim.*

[م.ع. – تر. عربية: جيرار جنيت، *مدخل الى النص الجامع*، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدارالبيضاء، 1985 في مواضع متفرقة].

(2) *Palimpsestes*, p. 332.

(3) *فالبا*: هذا التحفُّظ يمكِّنني من تصحيح هفوة في كتابي *Architexte*، حيث استبعدتُ تماماً (p. 28 [م.ع. – تر. عربية: جيرار جنيت، *مدخل الى النص الجامع*، *مرجع مذكور*، ص. 34]) إمكان كل حكاية طويلة (ملحمة او رواية) دون حوار. ومع ذلك، فالإمكان بديهي؛ ولعل مبدأ جورج بيفون القائل بان « كل ماهو ممكنٌ موجودٌ » مبدأ سيحثُّ على التبصُّر؛ وما لم اقع في خطإ جديد، ليس في رواية "*مذكرات ادريان*" * ولو سطر واحد من الحوار

(4) ربَّما تاسَّى هاوي الاشتقاقات بفكرة ان *dico* اللاَّتينيَّة لها علاقة قرابة مع *deiknumi* الإغريقية، وبالتالي (؟) ان *القول معناه الإشارة*. غير انني اخشى ان يرمز ذلك بالاحرى إلى عجز اللغة الاصليّ عن « تمثيل » ما تدلُّ عليه دون مصاحبة إيماءة: *لمزيد من اليقين، اشر بإصبعك الى ما تتحدث عنه*.

* *Mémiores d'Hadrien.*

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الثامن

المسافة

ومن ثم فدراستي هذه للمسافة الصيغية كانت نقدية أساساً، إذ تنتقد مفهوم *المحاكاة* القديم وخصوصاً معادله الحديث الذي هو *العرض**، وبالتالي تنتقد الأزواج التعارضية التي تتضمنهما. ولعل هذا المظهر السلبي، القريب كفاية من المظهر الذي يلهم كتاب "*بلاغة المتخيَّل*" لواين بوث، لم يُبَيَّن بما يكفي من الوضوح، مادام قد أخطأ فيه بعض القُرَّاء أمثال ميك بال، التي تؤاخذني[1] بأن خصصت بعض الصفحات لمقولة «زائدة»[2]. وأنا أيضا أعتبرها كذلك، ولكن نجاحها الباهر في مختلف العصور كان يحتم مناقشة، أفادت من وضوح أكبر فقط.

ثم إنه يكون من الغلط الظن أن التقييم الملازم لهذا الزوج قد اشتغل دائماً في الاتجاه نفسه أو بالطريقة نفسها. ففي المقام الأول، لا يدرج أنصار المحاكاة نمطَ الموقف السردي نفسَه تحت هذه اللفظة، أو معادلاتها. إذ تثبت سوزان رنگلر فعلاً

---

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل (Showing).

www.ibtesamh.com/vb

كيف أن **لوبوك** و**سيمور تشاطمن** -اللذين يفصل بينهما نصف قرن من الزّمان - يُمجّدَان باسم *العرض* نصّين مختلفي المظهر اختلاف رواية "*السفراء*" وأقصوصة «القتلة»، ويمكن اليوم الاندهاش لرؤية **لوبوك** يطلق عبارة «القصة تروي نفسها بنفسها» على أسلوب سرديّ فضولي كأسلوب **هنري جيمس**[3]. وفي المقام الثاني، تعرض أولئك الذين يعلون من قيمة الواقعية (مادام ذلك، بطريقة أو بأخرى، هو مثار النقاش دائماً) من حين لآخر لمقاومة أولئك الذين يعلون من القيمة المعاكسة: **أفلاطون** ضد **أرسطو** (أعلم ذلك)؛ **أوسكار فالتسل** و**كيت فريدمان** ضد **فريدريك شيلهاگن**؛ **فورستر** و**كاثلين تيلُتْسن** و**بوث** ضد **جيمس** و**جوزيف وارين بيتش**[4] و**لوبوك**، إلخ. وليس قصدي أن أنضم إلى هذا التقييم المضاد (فأنا أقدّر **جيمس** و**همنگواي** و**فلوبير** كما أقدر **فيلدينگ** و**ستيرن** و**توماس مان**)[5]، بقدر ما هو أن أحتج على أساس النقاش بالذات، أو أن أغيّر وجهته؛ وأنا أكرّر أن المعادل الوحيد المقبول للقصة/ *المحاكاة* هو *الحكاية/ الحوار* (النمط السردي / النمط المسرحي)، الأمر الذي يمنع تماماً ترجمته بالسرد/ *العرض**، لأن «العرض» لا يكاد يجوز إطلاقه على استشهاد بالأقوال.

ومن ثم يقود التعارض قصة/ محاكاة إلى التوزيع *أحداث/ أقوال*، حيث ينحرف على أسس أكثر سلامة: في حكاية الأقوال، حسب درجات الحرفية في إعادة إنتاج الخطابات؛ وفي حكاية الأحداث، حسب درجة لجوء مؤلف إلى

---

* م.ع. - بالإنگليزية في الأصل (*Telling / Showing*). وقد تترجم *Telling* بـ«القول» كما فعلنا في ترجمتنا لـ"*خطاب الحكاية*"، *مصدر مذكور*، ص. 179 فما بعد؛ وبـ *dire* في الفرنسية، كما ذكر جاپ لنتفلت في كتابه (*Essai de typologie narrative: le Point de vue*, Paris, Corti, 1981, p.49).

www.ibtesamh.com/vb

بعض الطرائق (أو بكيفية أقل تعمُّداً، حسب درجة حضور بعض السمات) التي تولّد *الوهم المحاكاتي*. هذه السمات هي، على ما يبدو لي (ربما حسب ترتيب فعالية متنامية) :

1- الامحاء المفتَرَض للمقام السردي، الذي يقوم مثال **پروست**، المضروب في صص. 182 - 183، بتعديله على الأقل، وربما بنقضه، والذي يحيل على واقعة صوت[6]؛

2 - الطابع المفصَّل للحكاية، الذي يحيل إلى واقعة سرعة : فمن المسلَّم به أن حكاية مفصَّلة، على وتيرة « المشهد »، تخلّف لدى القارئ انطباعاً بالحضور أكثر مما يخلّفه مُجْمَلٌ سريع وبعيد كالفصل الثاني من رواية "*سيزار بيروتو*". قال **ديدرو** : « هذا الحشد من الأشياء الصغيرة هو الذي يتأتى منه الوهم »[7]؛

3 - وأخيراً، وربما خصوصاً، ستُحدث هذه التفاصيل « وهماً »، ولاسيَّما أنها ستبدو تافهة من الناحية الوظيفية ؛ وهذا هو « أثر الواقع » الشهير عند **رولان بارط**[8]، والذي كانت وظيفته الجمالية (لأن غياب الوظيفة النفعية[9] يُبرز وظيفة من طراز آخر) قد أبرزها **جورج أورويل** في دراسته عن **تشارلز ديكنز** :

> إن السمة الواضحة الجلية لكتابة **ديكنز** هي الجزئية غير الضرورية... ومُسحة **ديكنز** الجلية، الشيء الذي ما كان لغيره أن يفكر فيه، هو [في قصة الصبي الذي ازدرد عقد اخته في رواية "*بيكويك*"*] كتف الخروف المشوي وتحته البطاطس. كيف يقدِّم هذا القصة؟ الجواب أنه لا يقدّمها في شيء. إنه شيء غير ضروري البتة، خربشات صغيرة منمَّقة في حاشية الصفحة؛ إلا أن هذه الخربشات بالذات هي التي يُخْلَقُ بها جوّ **ديكنز** الخاص... وفي كل وقت وحين تُعزف هذه النغمة، فتتأثر بها وحدة الرواية.

---

* *Pickwick.*

www.ibtesamh.com/vb

وليس لذلك كبير اهمية، لأن **ديكنز** كاتب نجد عنده الأجزاء أكبر من الكل طبعاً[10].

أما **مايكل ريفاتير**، فيسجّل، بصدد بيت شعر **لوليم شكسبير**[11]، هاتين السمتين، الأساسيتين في نظره، والمميّزتين لبيت شعر «واقعي»: «أوّلاً، إنه دقيق [وهي سمتي 2 للحكاية المفصّلة]؛ ثانياً، إنّه يصوّر عملاً دون أن يشير إلى أسبابه أو أهدافه، بحيث نظن أننا نرى الشيء ذاته أمامنا».

واتفاق هؤلاء المؤلّفين الثلاثة (**وأقصد أورويل وبارط وريفاتير**) الذين يفرق بينهم كلّ شيء آخر، يبدو لي إقراراً ببداهة- تلك البداهة ذاتها التي يعبر عنها العامة عادة بقولهم: «ذلك لا يُخْتَلَقُ»[12]. لكن اللاّوظيفيَّة النفعية لهذا النوع من التفاصيل (كتف الخروف في رواية "*بيكويك*"، أو المضغاط في أقصوصة «قلب بسيط»*، أو الرملة الصاخبة في ملحمة "*الإلياذة*") يمكن دائماً أن يحتج عليها طبعاً المتعصّبون للوظيفانيَّة الذين لهم، من جهة أخرى، نظرة ضيّقة للوظيفة، ماداموا يرفضون قبول أي وظيفة أخرى غير الوظيفة النفعية: هكذا تفسر **ميك بال** أن الرملة في ملحمة "*الإلياذة*" يجب أن تكون صاخبة حتى تتضامن الطبيعة مع **ذوسيس**، وهي تغطي صوت الشيخ أو تنضم إلى صلاته...[13]. مثل هذه التبريرات (لأنه أحدها، أو لَسْتُ خبيراً في هذا الأمر؟!) تتأتى من كره الفراغ الدلالي، أو العجز عن تحمّل إمكان الحدوث، كما تتأتى من الحسابات **الفراطيلية** الأكثر جنوناً (ولكنها حسابات سهلة دائماً)[14].

---

* «Un cœur simple».

www.ibtesamh.com/vb

ثم إن **ميك بال**، التي يجرفها اندفاعُها الوظيفيُّ الزائد، تذهب إلى حدّ أنها تعزو إليّ «الحكم المسبق القديم الذي يأبى على الوصف كل وظيفة سردية محض»[15]. وفضلاً عن أن ذلك الموقف قد يكون مناقضاً لما كتَبْتُهُ في موضعٍ آخر[16]، كما تُقِرُّ هي نفسها بذلك، فإنه يبدو لي أن هناك تصوراً ضيقاً حتى الرُّعب للـ«سَّرديّ المحض»: فلو لم يصلح الوصف إلا للـ«تحقيق»، بل للـ«تجميل»*، لكان لذلك معنى سلفاً. ولكنني في آخر المطاف لم أقل ذلك قط؛ وأكرر القول بأن ليس كلّ وصف أثراً للواقع كما ليس كل أثر للواقع وصفيّاً بالضرورة – مثال: «تمخط عالياً وقال...»، أوبيت شعر **شكسبير** الذي ذكره **ريفاتير**. إن جزئية «غير مفيدة للعمل» يمكن جيداً أن تكون ... عملاً.

وقد يبدو لي أن اعتراضاً أكثر جدية هو هذا: لاشيء يقول *لأول وهلة*، أي عند القراءة الأولى، هل ستجد الجزئية أو لن تجد فيما بعد وظيفتها النفعية: فمضغاط **السيدة أوبان** قد يسقط يوماً على **ثيوجينيا** ويقتلها[17]. ومن ثم لا يسع دورَها بما هو عامل محاكاة أن يكون إلا *ارتجاعيًا*، عند القراءة الثانية أو عند التذكر اللاحق، الأمر الذي لا يتوافق كثيراً مع أثر الفورية الذي يُفترض أن ترمي إليه. هذا الاعتراض ليس غبيّاً (والسبب بديهي)، ولكن يبدو لي أيضاً أن بمكنة كفاءة سردية – أسلوبية معيّنة أن تساعد القارئ على إدراك الطابع النفعي أو غير النفعي لمثل هذه الجزئية إدراكا حدسيّاً. ففيها شفرة، و«على المرء أن يعرف» طبعاً أن مضغاطاً، أو حتى مسدساً، لا يكاد يمكن أن تكون له الوظيفة نفسها عند **فلوبير** وعند **أگاثا كريستي** على حد سواء.

---

* م.ع. – *التحقيق*: جعل الشيء (يبدو) حقيقياً؛ *التجميل*: جعل الشيء (يبدو) جميلاً.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Mieke Bal, *Narratologie*, Klincksieck, Paris, 1977, pp. 26-28.
[م.ع. – نشر الفصل الأول، «Narration et Focalisation» (pp. 19-58)، بالإنكليزية تحت عنوان: «The Narrating and Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative», *Style* 17, 1983, pp. 234-269. وهذه الإحالة الخاصة هي إلى الصفحات 238 - 240 من «Narrating and the Focalizing».]

(2) «ينعت تشاطمن اقصوصة «القتلة» بانها «عَرْضٌ»، لأن هذا النص يلبّي معاييره عن المتخيَّل الواقعيّ، ويشير پيرسي لوبوك إلى رواية "*السفراء*" لانها تلبّي معاييره» (Susan Ringler, Narrators and Narrative Contexts in Fiction, Ph. D. diss., Stanford University, 1981, p. 28). وتعكف سوزان رنگلر هذه على اصل الزوج *telling/showing* [*سرد/ عرض*]، الذي ينسبه الجميع – صراحة، او ضمناً كما فعلتُ (صص. 178 - 179) – إلى المدرسة الجيمسيّة. فتُثْبتُ انه، في الواقع، لايرد عند جيمس ولا عند لوبوك ولا عند جوزيف وارين بيتش، وتفترض ان يكون من ادخله هو رنيه ويليك وأوستين وارين. والحقيقة انهما لم يُدخلا إلاّ المصطلحات طبعاً.

(3) وهو تطبيق غير مباشر والحق يقَال؛ فالعبارة، في ورودها الأكثر تميُّزاً (*The Craft of Fiction*, Viking, Compass, New York, 1957, pp. 62 and 113 [پ. لوبوك، *صنعة الرواية*، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص. 65 و110])، تقصد گوستاف فلوبير وگي ده موپاسان. ثم إن الورود الثاني منوَّع قليلاً («تبدو القصة وهي تروي نفسها بنفسها»)، ولكن الورود الأول اكثر إطلاقاً، ومعياريٌ صراحةً: «لايبدأ فنُّ المتخيَّل إلا عندما يتصوَّر الرّوائيُّ قصته مادةً *تُعْرَض* وتُبْرَزُ بحيث تروي نفسها بنفسها».

(4) الذي يفتتح كتابه (*The Twentieth - Century Novel: Studies in Technique*, 1932) بفصل – بيان بعنوان «Exit Author» [= فليخرج المؤلِّف!]. وسيردُّ عليه ڤولفكانك كايزر بحزمٍ ودقّةٍ (وانا اعلم ذلك): «موت السارد معناه موت الرواية».

www.ibtesamh.com/vb

(5) أقول – من باب النزاهة التامّة – إن ذلك غير صحيح.

(6) تنسب إليّ ميك بال (Mieke Bal, *Narratologie*, Klincksieck, Paris, 1977, p. 26 [«The Narrating and Focalizing», p. 238]) ضمناً الصيغة الرياضية*: «مُخبر + خبر = ج»، التي لا أعرضها (ص. 182) إلا لأبعدها، في خطاب غير مباشر حرّ كنت أظن، خطأً، أن طابعه التهكمي قابل للإدراك.

(7) Denis Diderot, *Eloge de Richardson*, Garnier, Paris, p. 35.

(8) Roland Barthes, «L'effet de réel», *Communications* 11, 1968, pp. 84-89. [Tr. angl. «The Reality Effect», in Tzvetan Todorov, ed. *French Literary Theory Today: A Reader*, trans. R. Carter, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 11-17]. [م.ع. – تر.] عربية: ر. بارط، «أثر الواقع»، ترجمة محمد معتصم ومراجعة محمد برادة، ضمن: ر. بارط وآخرون، *الأدب والواقع*، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، نشر تينمل، 1991، صص. 37 - 44].

(9) أقصد هنا (كما في *Palimpsestes*) بالنفعي ماله علاقة بالعمل. فالوظائف (بامتياز)، حسب ڤلاديمير پروپ أو حسب بارط (في «Introduction à l'analyse structurale des récits» [تر. عربية: «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات»، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن: *آفاق* (مجلة)، عدد مذكور، صص. 7-29])، هي وظائف نفعية.

(10) [George Orwell, «Charles Dickens», reprinted in Dickens, Dali and Others, *Studies in Popular Culture*, Peynal & Hitchcock, New York, 1946, pp. 59-65].

(11) «And maidens bleach their summer smocks» (*Love's Labour Lost*, act 5, scene 2); Michael Riffaterre, «L'illusion référentielle», in *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, p. 102.. [تر. عربية: ريفاتير، «الوهم المرجعي»، تر. محمد معتصم، ضمن:

---

* م.ع. – أضفنا *رياضية* – تجاوزاً – إلى كلمة *صيغة*، حتى نميزها عن الصيغة بمعناها الاصطلاحي في النحو و السرديات.

www.ibtesamh.com/vb

ر.بارط وآخرون، *الأدب والواقع*، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، نشر تينمل، 1991، صص. 53 - 54].

(12) لاشك في أن استعمال «آثار الواقع» هذه ليس حكراً على الأدب وحده. يقرأ **بوفار وبيكوشي** للسير **ولتر سكوت**، «دون أن يعرفا النماذج، فيلفيان تلك الرسوم مشابهة [للواقع]، وكان الوهم كاملاً» (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, chap. 5 [Trad. angl. T.W.Earp and G.W. Stonier, New Directions, New York, 1954])؛ ولكن **پول ڤاليري** (*Œuvres*, II, p. 622) يلاحظ كذلك أن صوراً شخصية كثيرة، من فن الرسم، تبدو لنا «مشابهة [للواقع]»، ولو أننا لانعرف لها (بطريقة أخرى) نموذجاً تحاكيه، وذلك لأنها تحمل دلائل واقعية- مثل الملامح البارزة، العيون الحولاء، الثآليل - قد لا يختلقها أحدٌ، كما يُظَنّ. وفي حالة قصوى، فإنه لـ«إضفاء طابع الحقيقة»، يكفي النعت بالصفات القبيحة. وبالعكس، فإن **عذراء** من عذارى **رافائيل** لاتبدو لنا مشابهة أبداً (لمن؟)، بينما ربما اتفق لها أن تكون صورة شخصية أمينة لفتاة رومانيّة مثالية الملامح.

(13) Bal, *Narratologie*, p. 93.

(14) لقد أوحي لي أيضاً أن الرملة الصاخبة قد تكون هنا، كما كانت لـ**ديموستين** فيما بعد، مساعداً على تمرين مًا على التلفُّظ الصحيح...

(15) Bal, «The Narrating and the Focalizing», p. 239.

(16) *Figures II*, pp. 56-61 [Tr. angl. *Figures of Literary Discourse*, pp. 133-137]. لكن عبارة *ancilla narrationis* [خادم السرد] تؤوَّل أحياناً بعكس معناها من خلال انزلاق غريب من *ancillaire* [الخَدَميّ] إلى الزائد. هكذا تقول **لورين هولمشاوي**: «تجرِّد النظريَّة (نظرية جنيت) الوصف من كلّ وظيفة سردية حقاً. فالوصف تابع، زائد، هادفٌ إلى «أثر للواقع»، محكوم عليه بأن يؤدي دور خادم في الحكاية» (Lorraine Holmshawi, «Les Exilés de la narratologie», *French Studies in Southern Africa*, 1981, p. 23). ومع ذلك، فقد أبانت الـ *ancilla* [خادم]، أكثر من مرة، عن قدرتها على أن تصير *serva padrona* [الخادم المالكة]، إن لم تكن قد أبانت عن نزعتها إلىَ أن تكون كذلك.

www.ibtesamh.com/vb

(17) «(يرى **أنطون تشيخوف**) أنه إذا قيل في بداية أقصوصة إن في الجدار مسماراً، فإن ذلك المسمار هو الذي سيشنق عليه البطل نفسه في النهاية» (ب. طوماشيفسكي، «الموضوعات»، ضمن: *نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس*، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص.194).

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الفصل التاسع

حكاية الأقوال

قد يمكن إعادة تسمية الفقرة المكرسة لـ « حكاية الأقوال » (صص. 183 - 197) تسمية مناسبة هي: « أنماط (إعادة) إنتاج خطاب الشخصيات وفكرها في الحكاية الأدبية المكتوبة ». ولعل (*إعادة*) *الإنتاج* تشير إلى الطابع الخيالي أو غير الخيالي للنموذج اللفظي حسب الأنواع: إذ يُفترض في التاريخ والسيرة والسيرة الذاتية أن تعيد إنتاج خطابات ملقاة فعلاً؛ ويُفترض في الملحمة والرواية والخرافة والأقصوصة أن تتظاهر بإعادة إنتاج خطابات مختَلَقَة، وبالتالي أن تنتجها في الواقع. *يُفترض فيها ذلك*: تلك هي الأعراف النوعية، التي لا تتوافق بالضرورة مع الواقع، طبعاً. **فتيتوس ليڤيوس** يستطيع أن يصطنع خطبة، **وپروست** يستطيع أن يسند إلى أحد أبطاله جملة نطقها فعلاً أمامه (أو وراءه) شخص واقعيٌ ما. وإذا قبلنا إهمال هذه المخالَفات، كان إنتاج الخطاب الخاص بالمتخيَّل إعادةَ إنتاجٍ خياليّة، تقوم خياليّاً على التعاقدات نفسها وتطرح خياليّاً الصعوبات نفسها التي تقوم عليها إعادة الإنتاج الأصيلة وتطرحها. *التعاقدات نفسها*: من ذلك مثلاً أن المزدوجات

www.ibtesamh.com/vb

تشير (تدعو) إلى شاهد حرفي، وأن جملة مصدريَّةً بالأسلوب غير المباشر تتيح حرِّية كبرى، إلخ. *الصعوبات نفسها*: يمكن أن يكون (إعادة) الإنتاج الحرفي (أن يُفترض أنه) قد خضع لترجمة ما، كخطابات الزعماء الرومان عند **پوليبيوس** أو **بلوطارخ**، أو خطابات أبطال روايتي "*دير شرتريي بارما*" أو "*الأمل*"، الأمر الذي ينال قليلاً من حرفيتها ـ وفي جميع الأحوال يكاد «المرور» من الشفهي إلى المكتوب يُحَيِّد خصوصيات التعبير (من نبرة ونغمات ولهجة، إلخ) تحييداً نهائيّاً. *يكاد*: يمكن الروائي أو المؤرِّخ أن يلجأ إلى ملطِّفات خارجية (وصف النبرة والنغمة) أو داخلية (تأشيرات صوتية، كما عند **بلزاك** أو **ديكنز** أو **پروست**). ومن ثم لا ينبغي الإفراط في أخذ لفظة (*إعادة*) *الإنتاج* نفسها مأخذاً حرفيّاً ـ وقد تهم بعض تحديدات هذه اللفظة أيضاً الأشكال الشفهية للحكاية: فليس بمقدور أيّ راو، مثلاً، أن يعيد إنتاج نبرة إحدى شخصياته بدقة تامة. إن عقد الحرفية لا يهم أبداً إلاَّ *فحوى* الخطاب.

وأكرر أن هذه التقييدات لا تؤثر إلاَّ في أحد أنماط (إعادة) الإنتاج، وهو ذلك الذي سميته «الخطاب المنقول». أما النمطان الآخران (وهما الخطاب «المحوَّل» والخطاب «المُسرَّد»)، فهما من الناحية الرسمية جداً دون مثل هذه الإشكالية، ما داما لا يهدفان إلى «المحاكاتية» نفسها، أي إلى الحرفية نفسها. وهذا التقسيم الثلاثي ـ الذي هو شائع من جهة اخرى، إلاَّ من حيث المصطلحات ـ لم يُعترض عليه في حد ذاته، ولكن بعض مظاهره انتقدتها **دوريت كون**[1].

وإذا أهملنا خلافاً مصطلحيّاً محضاً ساعود إليه، كانت انتقادات **دوريت كون** ثلاثة انتقادات. الانتقاد الأول هو أنني لم

www.ibtesamh.com/vb

أطوِّر بما فيه الكفاية دراسة ما كنت أسميه «الخطاب الفوريّ»، والذي تقترح، بحقٍّ وحقيق، أن يُسمَّى *مونولوجا مستقلاً*؛ والمقصود به هنا نمط الخطاب الذي دُرج على تسميته، منذ **ديجاردان**، «المونولوج الداخلي». هذا الانتقاد مبرَّر طبعاً: فأنا لم أكرِّس لهذا الشكل إلاَّ صفحتين تقريباً (187 - 188). وسبب ذلك، كما سبق أن قلتُ، هو ندرة هذه الطريقة عند **پروست**. ولكنني أتأسَّى من هذه الثغرة بسهولة وأنا أتأمل الفصل السادس الممتاز من كتاب "*العقول الشفافة*"، الذي يسدُّها أفضل مما أستطيع أن أفعله في يوم من الأيام. ولذلك لا يسعني إلاَّ أن أحيل عليه القارئ.

القصور الثاني الذي أشارت إليه **دوريت كون** وتداركتْه هو الفقرة المفرطة القِصَر والمخصصة في كتاب "*خطاب الحكاية*" (ص. 186) للـ«أسلوب غير المباشر الحر»، والذي وصفتُه بأنه مجرد «مُتغيِّر» للأسلوب غير المباشر، والذي أقتصر على الإشارة، بعد آخرين، إلى لَبْسه المزدوج: خلط بين الخطاب والفكر، وبين الشخصية والسارد. هنا أيضاً يعزى السبب الأساسي لإمساكي عن الكلام إلى الندرة النسبية لهذا الشكل عند **پروست**. وهناك سبب آخر سيُضحك المتخصصين من الباحثين اليوم، وهو أنه كان يبدو لي أن الموضوع قد تنوول بما فيه الكفاية من وجهة النظر النحوية والأسلوبية منذ «اكتشاف» ـه في منعطف هذا القرن (وكان مرجعي الوحيد الذي استشهدتُ به هو كتاب **مرگريت ليپس**، الذي يبدو لي دائما أكثر مساهمات مدرسة **جنيف** إرضاء). ومنذ سنة 1972، زيد في قائمة مصادر هذا الموضوع ومراجعه إلى حد كبير ـ بكتاب **روا پاسكال**[2] وبالفصل الثالث من كتاب **دوريت كون**، وبجدل واسع أثاره

www.ibtesamh.com/vb

مقال لـآن بانفيلد[3]. وهذا على سبيل المثال لا الحصر. وليس عندي ما يدفعني إلى العودة هنا إلى هذا التاريخ الطويل الذي ربما لم يغلق، والذي شهد عدة مدارس لسانية (هي النفسانية الڤوسلرية، البنيانية الصوسيرية، الهيڤگلية المحدَثة الباختينية، وشتى نزعات النحو التحويلي) وهي تتمرَّس وتتجابه على شكلٍ نحويٍّ أسلوبيّ، والتي لا أهتم بالتحكيم بينها. وسيجد القارئ في قائمة المصادر والمراجع الملحقة بهذا الكتيِّب، والتي هي قائمة انتقائيّة جداً، حوالي عشرين عنواناً جيداً تتعلق به، وأحيله فيما يخص تناولاً (يكاد يكون) راهناً للمسألة إلى توضيح **بريان ماك هاله**[4].

ولكي أضيف إلى ذلك مسحة من التمليح، سأقتصر على ملاحظتين أو ثلاث. فأما الوصف النحوي المحض للظاهرة، فيبدو لي أن النحو التحويلي لم يأت، في هذه القضية وفي بعض القضايا الأخرى، إلاّ بزحمة منهجية لم يبررها إسهامه الفعلي، وأن الأساسي (توافق الأزمنة، تحويل الضمائر، غياب الإعمال، الاحتفاظ بمعيِّنات القرب وبالاستفهام المباشر، وبعض السمات الهتافية والتعبيريَّة) كان قد قيل منذ **شارل بالي وليپس**، وأن الاتفاق كان على نطاق واسع إلاّ في الإجراءات. غير أن توافق الأزمنة ليس قاعدة مطلقة على الأرجح (إذا كان صحيحاً أن هناك قاعدة واحدة في نمط مفتوح جداً للمبادرة الأسلوبية). فالتعبير عن رأي يتعلق بمعرفة، أو حقيقة لازمنية، أو يظن نفسه متعلقاً بها، تعبير يمكن أن يستتبع مروراً إلى صيغة الحاضر الحكمي أو المعرفي. ومثال ذلك من رواية "*بوڤار وپيكوشي*":

> كانوا يريدون تعلم العبرية، التي *تمثل* أصل اللغة السَّلتيَّة، ما لم *تشتق* منها.

www.ibtesamh.com/vb

أو:

كانت العدالة الإدارية شيئاً رهيباً، لأن الإدارة تحكم موظفيها حكماً جائراً، بالوعد والوعيد.

ولقد أبرزت **ماري- تيريز جاكي**، التي اقتبستُ منها هذين المثالين، أهمية هذا الشكل في رواية "*بوڤار وبيكوشي*"*. ولكن مصطلحها «أسلوب مباشر مُدْمَجٌ» يبدو لي أنه يتعسَّفُ في جَرِّ هذا الشكل الوسيط إلى الأسلوب المباشر، مع أنني أفضل أن أحتفظ به في دائرة الخطاب غير المباشر الحر، وذلك بعبارة مثل «خطاب غير مباشر حر بلا توافق أزمنة». وربما وجب توسيع البحث في هذه الطريقة التعبيرية التي لعلها ليست حكراً على **فلوبير**، حتى ولو أن سياق رواية "*بوڤار وبيكوشي*" المهووس بالموسوعية يلائمها ملاءمة خاصة.

وفيما يخص التقسيم الأسلوبي، فبالرغم من بعض الفروق الدقيقة والاستثناءات الهامشية والبديهية، فإن الطابع الأدبي أساساً لهذه الطريقة يبدو لي أمراً محقَّقاً؛ وتريد آن **بانفيلد** أن تدفع بهذه السمة إلى حدِّ جَعْلِ الأسلوب غير المباشر الحر علامة على نمط غير تواصلي للغة، مع إقصاء لضمير الشخص الأول وخصوصاً ضمير الشخص الثاني[5]، وهذا ما يقلل من قيمة حضور الأسلوب غير المباشر الحر، الذي هو حضور أكيد في السرد ذاتيّ القصة؛ مثال (شهير) عند **ديكنز**:

كان حلمي قد انتهى؛ وكان خيالي الجامح يفوقه الواقع الرصين؛ كانت **الآنسة هافيشام** ستضع قدري على ميزان ضخم[6].

---

* *Bouvard et Pécuchet*, Grands textes classiques, Union européenne, chap. 4, p. 108, et chap.10, p.277.[Tr. angl. Earp and Stonier, chapter 4, p. 131, and chapter 10, p. 338].

www.ibtesamh.com/vb

وهو مثال تبين تتمّتُه بطريقة صارخة أن الأمر يتعلق هنا بأفكار البطل (الخاطئة)، وليس بأفكار السارد. مثال آخر عند **بلزاك**، وهذه المرة على لسان شخصية تنقل خطابها السابق الخاص بها:

كنت قد قلت له أموراً مؤثرة: «كنت غَيْرَى، وقد تقضي عليَّ خيانةٌ واحدةٌ...»(7)

أما التقسيم التاريخي، فهو، عدا بعض الاستثناءات (**لافونطين**، **روسو**)، يوافق بوضوح شديد مجال الرواية «الحديثة» النفسية ـ الواقعية، من **جين أوستن** إلى **طوماس مان**، وبعبارة أدق إنه يوافق ذلك النمط السردي الذي أدعوه «تبئيراً داخلياً»، والذي لاشك في أن الأسلوب غير المباشر الحر إحدى أدواته المفضلة. ومن حسن الحظ أنني لست أول من لاحظ ذلك، ما دام قد لاحظه **فرانتس شتانتسل** منذ عام 1955 ولكن بمصطلحات مختلفة.

وتنفتح تلك الملاحظة طبعاً على مظهر أخير، هو الأساسي في نظرنا، وهو الوظيفة السردية للأسلوب غير المباشر الحر. لقد أكّد الباحثون كثيراً (**الشكلانيون** فيما مضى، واليوم **كون** و**پاسكال** و**بانفيلد**) أن هذا «الأسلوب» كان ملائماً أساساً للتعبير عن الأفكار الحميمة خيراً مما هو ملائم للاستشهاد بالأقوال المنطوقة. ولعل الصلة بين الأسلوب غير المباشر الحر والأفكار الحميمة أقوى نسبيّاً، ولكنها لا تبدو لي مشتركة في الجوهر بأيّ حال من الأحوال، وعمل **فلوبير** الأدبي زاخر بالأمثلة المضادة الصارخة. وألحوا (**الشكلانيون** مرة أخرى و**هرنادي** و**پاسكال**) كثيراً أيضاً على قيمة التقمص العاطفيّ- الالتباس الشهير- بين السارد والشخصية؛ وذلك ما عارض معه **بالي** و**برونزڤايغ** – بحق – الحضور شبه المنظَّم لقرائن رافعة للبس،

www.ibtesamh.com/vb

والاستعمال التهكمي عادة (**فلوبير وبان**) لهذه الطريقة[8]. والمنطوقات التي لايُفْصَل فيها نهائيّاً[9] نادرة جداً فعلاً، وتصرِّح **بانفيلد**[10] بأن مثل هذه الالتباسات لاتحيلنا على تطابق فكري بين الشخصيات والسارد بقدر ما تحيلنا على اختيار مستحيل بين تأويلين *ستنافرين مع ذلك*، كما في الرسوم الموهمة الشهيرة التي حلَّلها **گومبريش**: فألاً يقول النص دائماً هل الشخصية أو السارد هو الذي يتكلم، أمر لايتأتى منه بالضرورة أنهما يفكران في الأمر نفسه.

وآخر نقطة للجدل هي نقطة القدرة المحاكاتية، أو القدرة على الإنتاج (إعادة الإنتاج) الحرفي: هنا أيضاً، يبدو لي أن الأساسي قد فات كل مناقشة، وهو أن قدرة الأسلوب غير المباشر الحر هي هنا أدنى من قدرة الأسلوب المباشر، وأعلى من قدرة الأسلوب غير المباشر المعمول: فهو - كما يقول **ماك هاله** - «وسيط ليس من وجهة النظر النحوية فحسب، بل أيضاً من وجهة النظر المحاكاتية»[11]. لذلك يستبدل **هرنادي** بالتعارض التقليدي *Diégésis/ Mimésis* [*قصة/ محاكاة*] تدرُّجاً ثلاثيَّ الأطراف يحتلُّ فيه الأسلوب غير المباشر الحر، الطرف الوسط تحت اسم «السرد الاستبداليّ». ويقترح **ماك هاله** تعارضاً أشدَّ تعقيداً، تتدرج فيه درجات الـ«محاكاتية» المتنامية السبع كما يلي تقريباً: 1. الـ«مجمل القصصي»، الذي يذكر الفعل اللفظي دون أن يخصص مضمونه، مثال (استبدلته أنا، كالأمثلة الأخرى التالية): «حدَّث **مارسيل** أمه ساعة من الزمن»؛ 2. الـ«مجمل الأقل قصصية تماما»، والذي يخصص المضمون: «أخبر **مارسيل** أمه بقراره الزواج من **البيرتين**»[12]؛ وتوافق هاتان الدرجتان «خطاب[ي] المسرَّد»؛ 3. «إعادة سبك غير مباشرة

www.ibtesamh.com/vb

للمضمون» (خطاب غير مباشر معمول): «صرح **مارسيل** لأمه بأنه كان يريد الزواج من **البيرتين**»؛ 4. الـ«خطاب غير المباشر (المعمول) المحاكاتي جزئيّاً»، والأمين لبعض المظاهر الأسلوبية للخطاب المُنْتَج (المعاد إنتاجه): «صرح **مارسيل** لأمه بأنه كان يريد الزواج من هذه الصبية الصغيرة، التي هي **البيرتين**»؛ 5. خطاب غير مباشر حر: «باح **مارسيل** بسره لأمه: كان لابد له مطلقاً من أن يتزوج **البيرتين**»؛ وهذه الدرجات الثلاث توافق «خطاب[ـي الـ]محوّل»؛ 6. خطاب مباشر: «قال **مارسيل** لأمه: لابد لي مطلقاً من أن أتزوج **البيرتين**»؛ 7. «الخطاب المباشر الحر»، الخالي من العلامات المميِّزة، هو الحالة *المستقلة* للـ«خطاب الفوري»: «سيلقى **مارسيل** أمه. لابدّ لي مطلقاً من أن أتزوج **البيرتين**» (قد يكون هذا الشكل قليل الاحتمال عند **پروست**، ولكنه رائج منذ **جويس**)؛ والحالتان الأخيرتان توافقان «خطاب[ـي الـ]منقول».

ويبدو لي هذا التقسيم معقولاً جداً، ويسعدني أن أنضم إليه، مع تحفظ هو أن عبارة «خطاب مباشر حر» توشك أن تستتبع تناظراً مصطنعاً أو خادعاً بين مختلف حالات الخطاب المباشر وغير المباشر. هذا التناظر، الذي سبق أن افترضه نقاد آخرون[13]، قد وضّحه ج.**شتراوخ**، الذي يميز في كل من هذه الأنماط حالة معمولة وحالة غير معمولة؛ هذا التمييز، الذي هو ملائم طبعاً للأسلوب غير المباشر، قلّما يكون ملائماً للأسلوب المباشر، الذي ليس *معمولاً* أبداً بطبعه، وإنما يُسْتَهَلُّ فقط بفعل تصريحي أو تشير إليه مزدوجات أو شَرْطَة أو يُستهل ويشار إليه معاً. فليس الـ«أسلوب المباشر الحر» حراً إلا لكونه يستغني عن تلك العلامات التي ليس لها أي تأثير نحوي، والتي ليس لها

www.ibtesamh.com/vb

بالتالي أيُّ إعمال حقيقي. وبهذا المعنى، فإن هذه العبارة مفيدة طبعاً للدلالة على الشكلين الأكثر تحرراً، والمميِّزين للرواية الحديثة، واللذين هما الحوار والمونولوج. ورواية "*عوليس*" مرصَّعة بهما.

وقد ينصبُّ تحفُّظ آخر على الطابع التلقائي والمحتوم لهذا التدرج في الآثار المحاكاتية. وصلاحيته إنّما هي صلاحية معيار إحصائي، وهي تسمح حسب السياقات بكثير من المخالَفات والاستثناءات والانقلابات: فَعَقْد الحرفيَّة الذي يستتبعه استعمال الخطاب المباشر لايُراعَى دائماً، ويمكن أن ينقضه السياق السردي؛ وبالعكس، فإن مظهر إعادة السبك يمكن أن يخفي استشهاداً حرفيّاً. ونجد بعض التوضيحات التمثيلية لهذه المفارقة في مقال حديث العهد لـ**مايّغ شتيفنبغك**[14]، وهو تحذير مفيد من كل موقف دغمائي أو آلوي في هذا المجال.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton, 1978 [Trad. fr. *La Transparence intérieure*, trad. Alain Bony, Seuil, Paris, 1981] et «Encirclement of Narrative».

(2) Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth Century European Novel*, Manchester University Press, Manchester, 1977.

(3) Ann Banfield, «Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech», *Foundations of Language* 10, 1973.

(4) Brian Mc Hale, «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», *PTL* 3: 2, April 1978.

(5) تؤيّد آن بانفيلد في كتابها الأخير (*Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston and London, 1982) أطروحة أشدّ تطرفاً وتؤكّدها إلى حدّ التصوير الهزلي، وذلك بالرغم من كل الاعتراضات. ومفاد هذه الأطروحة أنّ الأسلوب غير المباشر الحر – وهو شكل غريب، بل مستحيل في نظرها على اللغة المنطوقة (*unspeakable*) – قد يتكشّف، كما تتكشف المنطوقات بصيغة الماضي البسيط (التي «لاتُقال» هي أيضاً)، عن غياب مطلق للسارد. وساعود إلى هذا في الفصل الخامس عشر.

(6) *Great Expectations*, chap. 18.

(7) اوريتنس هيلم في رواية "*ابنة العمّ بت*"* (*La Cousine Bette*, chap. LXVI [Trad. angl. Marion Ayton Crawford, Penguin, Harmondsworth, 1965, p. 244] [م. ع. – تر. عربية: أونوريه ده بلزاك، *النسيبة بت*، ترجمة شهيد صقر ومراجعة هنري زغيب، سلسلة ماريان، عويدات، بيروت، 1988، ص. 418].

---

* *La Cousine Bette.*

www.ibtesamh.com/vb

(8) الأ يُدْرك قرّاءٌ غيرُ اكفاء او عُدوانيُّون هذه التهكُّمات دائماً، امر ينتمي إلى مخاطر المهنة؛ ويفترض **أوجين ليرتش** ـ ببعض المبالغة ولكن ربّما كان لذلك ما يبرّره ـ ان رواية "*سدام بوفاري*" تدين بدعوى خلاعتها لبعض افكار **إيما** المصوغة بالاسلوب غير المباشر الحُرّ، والتي نُسبتْ إلى **فلوبير** بنيّة مبيّتة.

(9) مثالٌ (مُختَلَقٌ طبعاً): «قرّرتُ ان أتزوّج **البيوتين**، لانني كنت مغرماً بها حتماً». وبالمقابل، فإنّ «كنتُ مغرماً بها *نهائيًا*» قد ترفع اللبس عنها (قد تنسبها إلى سذاجة البطل وحدها) بقيّةُ الرواية.

(10) Ann Banfield, «The Formal Coherence of Represented Speech and Thought», *PTL*, 3, 1978, p. 305.

(11) [Mc Hale, «Free Indirect Discourse», p. 259].

(12) مثال واقعي عند **بلزاك**: «استشاط غيظاً خلال عشر دقائق» (*La Cousine Bette*, chap. XX [Trad. angl. Penguin, p. 86] [تر. عربية: *النسيبة بت*، مصدر مذكور، ص. 155]).

(13) انظر: Mc Hale, «Free Indirect Discourse», 1978, p. 259

(14) M. Sternberg, «Proteus in Quotation - Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse», *Poetics Today* 3,1982, pp.107-156.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الفصل العاشر

حكاية الأفكار؟

ينصب النقد الثالث الذي وجهته لي **دوريت كون**[1] على المماثلة التي أجريتها بين الخطاب والفكر (على الأقل من حيث تناولهما السردي)، وأنا أتأمَّل هنا في كل «حياة نفسية» وكأنها خطاب داخلي. هذا النقد لاينفصل عن عملها الخاص، الذي يتمثل هدفه، بالضبط، في إيلاء «تمثيل الحياة النفسية» المكانة الخصوصية التي تستحقها، وبالتالي لا أستطيع الرد عليها دون أن أقول كلمة عن كتابها في حد ذاته.

أذكِّر أولاً بأن **دوريت كون** ترى أن التقنيات الأساسية الثلاث لهذا التمثيل هي: 1. «الحكاية النفسية» (psycho-narration)، وهي تحليل لأفكار الشخصية يضطلع به السارد مباشرة؛ 2. الـ«مونولوج المنقول» (quoted monologue)، وهو استشهاد حرفي بتلك الأفكار كما يُعَبَّر عنها بالألفاظ في الخطاب الداخلي، الذي ليس الـ«مونولوج الداخلي» إلا متغيره الأكثر استقلالاً؛ 3. وأخيراً الـ«مونولوج المسرَّد» (narrated monologue)، أي الذي يرحِّله السارد في شكل خطاب غير مباشر، معمول أو

www.ibtesamh.com/vb

حرّ. والبدهيّ أن مقولاتي ومقولات **كون**، إذا استثنينا فارقاً في المدلول بينهما (مادامت **كون** لاتهتم بالخطابات المنطوق بها فعلاً)، هي متعاوضة تماماً؛ ولكن هذا التعاوض يبرز ثلاثة اختلافات.

ينصَبُّ الاختلاف الأول على المصطلحات المختارة: فـ«الحكاية النفسية» عندها هي «الخطاب المسرَّد» عندي، و«المونولوج المنقول» عندها هو «الخطاب المنقول» عندي، و«المونولوج المسرَّد» عندها هو «الخطاب المحوَّل» عندي. وأُقِرُّ بأنني لا أتبيّن امتياز هذا التحوير، لأن «مُسرَّد» تبدو لي أقوى (وبالتالي أقرب إلى *حكاية*) من أن تدل على الخطاب غير المباشر، وأنا أُصِرُّ على الاحتفاظ بها للدلالة على الأشكال (من نوع «قررت الزواج من **البيوتين**») التي تعامل الخطاب أو الفكر معاملة الحدث[2]، بينما أحتفظ بـ«محوَّل»، التي إيحاؤها النحوي واضح لاغبار عليه، للدلالة على الخطابات غير المباشرة.

وينصبُّ الاختلاف الثاني على الترتيب الذي تتبنّاه. إذ تنعت **دوريت كون** «مونولوج[ها] المسرَّد» مراراً وتكراراً بالنمط *الوسيط*، فلا أتبين السبب الذي يجعلها تضعه في الموقع الثالث، وأفضِّل تركه في المكانة الثانية، التي يحتلُّها عندي، في ما هو تدرُّجٌ فعلاً.

ويتأتّى الخلاف الثالث من الفصل الجذريّ الذي تجريه **دوريت كون** بين حكايات «بضمير الغائب» وأخرى «بضمير المتكلِّم»، ومن الأهمية الاستراتيجية الرئيسة التي توليها لذلك الفصل، الذي يتحكم في قسمي كتابها (I. «الحياة الداخلية في الحكاية بضمير الغائب»؛ II. «الحياة الداخلية في الحكاية

www.ibtesamh.com/vb

بضمير المتكلم»)، والذي يستدرجها نوعاً مّا إلى تناول الأشكال نفسها مرتين، تبعاً لورودها في سرد غيريٍّ القصة أو في سردٍ مثليٍّ القصة. ومع ذلك، يبدو لي من الناحية الشكلية أن الوضع السردي الشامل لايغيّر شيئاً من وضع الخطاب أو من الحالة النفسيّة المذكورة. ولا أكاد أتبيّن (خارج ضمير الشخص النحوي، طبعاً) مايميز مثلاً *الحكاية الذاتية* (النفسية) من *الحكاية النفسية*، والمونولوج المسرَّد ذاتياً من المونولوج المسرَّد (غيرياً). ولا أفهم على الخصوص لماذا تربط **دوريت كون** دراستها للمونولوج المستقل بالحكاية بضمير المتكلم: فرواية "*مولیس*" منظوراً إليها في مجموعها ليست، على حدٍّ علمي، رواية بضمير المتكلم؛ وإذا عزت ذلك إلى أن مونولوج **مولي بلوم** هو في *حد ذاته* بضمير المتكلم، فإن هذا السبب لا وزن له، لأن مونولوج **مولي بلوم** ليس بضمير المتكلم أكثر من المونولوجات المنقولة (غير المستقلة) الموجودة في الرواية غيرية القصة الكلاسية، والتي تتناولها تناولاً صحيحاً في القسم الأول من كتابها. هذه الغرابة في التقسيم تبدو لي ناجمة عن إرادة مغلوطة في التقسيم، أي عن مبالغة في تقدير مقياس ضمير الشخص[3]. وسنعود إلى هذه الخصومة الواسعة عند الحديث عن الصوت.

ويتأتّى الاختلاف الرابع والأخير، الذي سبق لي أن ذكرته وأعوُد إليه الآن، من المماثلة – التي أجريتها والتي ترفضها **دوريت كون**، بحقٍ – بين «الحياة النفسية» والخطاب الداخلي. وتصرُّ **كُون** شرعيًا على فسح المجال لأشكال غير لفظية من الحياة الباطنية، ولا شك في أني كنت على خطإٍ إذ أدرجت تحت عبارة «*الخطاب* الداخلي المسرَّد» منطوقاً مثل «قررتُ

www.ibtesamh.com/vb

الزواج من **البيوتين**»، وهو منطوق لاشيء يضمن أنه يوافق تفكيراً معبَّراً عنه بالألفاظ. ولعل الأولى أن يصح ذلك عن مثل «**وقعتُ في حب البيوتين**». ولكنني ألاحظ أن أنماط التمثيل الثلاثة التي ميَّزتها **كون** لايفسح المجال منها لهذه المسألة إلاَّ النمطُ الأول؛ ويتعامل «المونولوج المنقول» و«المونولوج المسرَّد» بطبعهما، مع الفكر معاملة خطاب، عندها وعندي على حدٍّ سواء (ومرة أخرى، هذا هو السبب الذي يبدو لي معه أنَّ «مسرَّد» هنا أسيء اختيارُها، بل وضعت في غير محلِّها). ويمكن «الحكاية النفسية» وحدها أن تنطبق - على سبيل الافتراض- على تفكير غير لفظي (الوقوع في حب **البيوتين**، أو أي فتاة أخرى، دون أن *يحدِّث به نفسه*، بل دون أن يعيه)[4]. لكنني أقول وأؤكد: *يمكن*. والوقوع في حب **البيوتين**، أو في حب جارتها، *يمكن أيضاً* أن يقوم على خطاب داخلي؛ وبخصوص هذه النقطة، ربَّما لايقول المنطوق النفسي- السرديّ نعم ولا لا، إلاَّ عندما يتعهد بإبراز الطابع اللاَّواعي للحالة الممثَّلة: فإذا كتب ساردٌ ما: «كان **مارسيل** قد وقع في حب **البيوتين** *دون أن ينتبه لذلك*»، فإنه يدل بصورة استثنائية على أن الجملة «ها أنذا مغرم بـ**البيوتين**» لاترد في الخطاب الداخلي لـ**مارسيل** - الأمر الذي لايضمن بَعْدُ غياب مثل هذا الخطاب. وحينئذ يمكن **مارسيل** «أن يحدِّث نفسه» بجُمل أخرى- وخصوصاً هذه: «أنا *لست* مغرماً بـ**البيوتين**»، التي يستشفرها له السارد الفطن.

وباختصار، إن تحفّظ **دوريت كون** المبرَّر من حياة باطنية محتملة غير معبَّر عنها بالألفاظ هو تحفظ لايصلح إلاَّ *جزئيًا لإحدى* مقولاتها الثلاث. ولنرمز اعتباطاً لهذا القَدْر برقم $\frac{1}{2}$:

www.ibtesamh.com/vb

فتحفُّظ **كون** يصلح لسدس $\frac{1}{6}$ نسقها الخاص. ولن تبلغ بي الدناءة إلى حد أن أستنتج من هذا أنني على حق وهي على خطإٍ بنسبة $\frac{5}{6}$، بل سأستخلص أن حكاية الأفكار (مادام ذلك هو المقصود فعلاً) ترتدُّ دائماً وتماماً، إمّا إلى حكاية أقوال (كما فعلتُ بتعسف مبالغ فيه) وإمّا إلى ***حكاية أحداث*** (كما كان عليّ أن أفعل في الحالات التي لا تَعتبر فيها ***بطريقتها الخاصة بها*** هذه الأفكارَ لفظيّةً). ومرة أخرى إن الحكاية لاتعرف إلاّ أحداثاً أو خطابات (تشكِّل نوعاً خاصّاً من الأحداث، النوع الوحيد الذي يمكن أن نستشهد به مباشرة في حكاية لفظية). ولايمكن «الحياة النفسية» أن تكون في الحكاية اللفظية إلا هذا أو ذاك.

هذا التفرع الثُّنائيُّ الفظُّ، يضيف إليه **دولجيل وڤولف** شميت تفرعاً ثنائياً آخر سبق لي أن لمحت إليه. وهما يقولان إنه ليس في حكاية ولايمكن أن يكون فيها إلاّ نوعان من النصوص هما: نص السارد (Erzählertext) أو نص شخصية من الشخصيات (Personentext). وقد يكون من المغري تطبيق هذين التعارضين أحدهما على الآخر، بصفتهما متعادلين؛ وذلك ما فعله **پيير ڤان دن هوڤل**. لكن الأمر ليس بهذه البساطة. إذ أن تفرعي الثنائي هو ***بالموضوع***، وتفرع **دولتزيل** الثنائي هو ***بالصيغة***، وكلاهما غير قابل للاختزال، لأن حكاية الحدث يمكن أن تتولاّها شخصية من الشخصيات وحكاية الأقوال يمكن أن يتولاّها السارد. ومن ثم فقد يكون من الأفضل تفكيك المقاييس وجعلها تتقاطع في أحد تلك الجداول ذات المدخلين والتي لم تسنح لي الفرصة بعد لتزيين هذا الكتيِّب بها. وسنميز في هذا الجدول بين حكاية الأحداث التي يتولاها خطاب السارد (حكاية ابتدائية ذات سارد خارج القصة) أو خطاب الشخصية (حكاية

www.ibtesamh.com/vb

ثانية ذات سارد داخل القصة، أو سارد – شخصية)، وحكاية الأقوال التي يتولاها خطاب السارد (خطاب مسرَّد أو محوَّل) أو خطاب الشخصية (خطاب منقول أو محوَّل). وبذلك سنحصل على هذه الشبكة:

الصيغة / الموضوع	خطاب السارد	خطاب الشخصية
أحداث	حكاية ابتدائية	حكاية ثانية
أقوال	خطاب مسرَّد و خطاب محوَّل	خطاب منقول و خطاب محوَّل

يتبيَّن أنني أدرجت الـ«خطاب المحوَّل» (أساليب غير مباشرة) في خانتين معاً؛ إذ كنتُ قد تردّدتُ، وبدأت أفكر – وهو اختيار محزن – في خانة وسيطة. ولكنني عندما أخذت كلَّ شيء بعين الاعتبار، رأيت أنه بصوته «الثنائي» يستحق فعلاً أن يُدرَجَ هذا الإدراج المزدوج.

ثم إنني تماديتُ في الخطإ، فلم أمنح حكاية الأفكار صفًّا ثالثاً هنا. وقد سبق لي أن ذكرت السبب، ولكنني أصرّ على تكراره، وهو أن الحكاية تختزل الأفكار دائماً إما إلى خطابات وإما إلى أحداث، ولا تفسح المجال لطرف ثالث. وأذكّر مرة أخرى بأن هذا النقص في التنويع – الذي هو من صنيعها وليس من صنيعي – يتأتّى من طبيعتها اللفظيَّة الخاصة. فالحكاية، التي تروي قصصاً، لا علاقة لها إلاّ بأحداث؛ وبعض تلك الأحداث لفظيٌّ؛ ولذلك يتفق لتلك الحكاية أن *تعيد انتاجها*، استثناءً، على سبيل التغيير. ولكنها ليس لها من اختيار آخر، وبالتالي ليس لنا نحن أيضاً.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Cohn, *Transparent Minds*, p. 24 *and passim* [Tr. fr. *Transparence intérieure*, p.24 *et passim*].

(2) كان **فلوبير** ينصح (في رسالة منه إلى **ألان بوسكي** (*Correspondance*, éd. Conrad, V, p. 321) بـ«قبض» *أقوال* شخصية ثانوية. وتدعم هذه اللفظة قليلاً «مسرَّد»ي، ولكننا لا ندري – والحق يقال – هل تنطبق هنا على التسريد بمعناه الحصري (كما هو الشأن عندما نجد، في رواية "*مدام بوفاري*"، أن «أنت لست على حق، قالت المضيفة، إنه نِعْمَ الرجل» تصير «دافعت المضيفة عن قُسّها» [Modern Library Editions, trans. Francis Steegmuller, p. 88] [م.ع. ـ تر. عربية: فلوبير، *مدام بوفاري*، ترجمة محمد مندور، نشر دار شرقيات، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، 1993، ص. 81]) أو على خطاب غير مباشر فقط، الذي هو موقف **فلوبير** الأكثر تواتراً – وباختصار، هل يتبنّى اصطلاحي أو اصطلاح **دوريت كون**. انظر: Claudine Gothot-Mersch, *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983.

(3) اضف إلى ذلك ان **دوريت كون** تَتَعرَّف، مراراً وتكراراً (pp. 14, 143, 158, 169 [Trad. fr., pp. 29, 167, 183, 194])، تطابُقَ المشاكل في نمطي الوضع السردي؛ فالتعارضُ الرئيسُ بين التوافق الصوتي والتنافر الصوتي (بين الشخصية والسارد) يؤدي الدَّورَ نفسَه في قسمي كتابها.

(4) طبعاً، لايتعلّق الأمر هنا باتخاذ موقف في السؤال المدرسيّ المهجور «هل يوجد فكر بلا لغة؟»، وإنما بفسح مجال لأشكال من «التمثيل» لاتجيب عن هذا السؤال بالنفي.

www.ibtesamh.com/vb

البؤرة يمكن أو لا يمكن (وسأعود إلى ذلك) أن تتجسّد في شخصية.

وينصب نقدي للتصنيفات السابقة (**كلينث بروكس - روبرت پن وارين، شتانتسل، نورمان فريدمان، بوث، برتيل رومبرگ**) طبعاً على الخلط الذي كانت تحدثه بين الصيغة والصوت، إمّا وهي (**فريدمان، بوث**) تطلق اسم «السارد» على شخصية بؤرية لاتنبس ببنت شفة[1]، وإما وهي تدرج أوضاعاً سرديّة معقّدة (صيغة + صوت) في باب «وجهة النظر»: ذلك طبعاً هو حالة **بروكس - وارين وفريدمان وبوث**، ودونها -والحق يقال- حالة **شتانتسل ورومبرگ**، اللذين يمكن أن نؤاخذهما فقط بأنهما يرصفان اختلافات في وجهة النظر واختلافات في النطق السردي باعتبارها اختلافات متعادلة.

ولكن الخلط الشائع، والفاحش أحياناً، بين الصيغة والصوت، وبين التبئير والسرد شيء؛ والربط بين الصيغة والصوت في مفهوم «الوضع السردي»، الذي هو مفهوم أكثر تعقيداً (تركيبيّة)، شيء آخر. وكنت أقر (صص. 200 - 201) بشرعية هذا التركيب، ولكنني كنت أرفض - بحق - تأمله «هنا»، أي في باب «وجهة النظر» وحدها. وكان ذلك يعني أن ألتزم ضمناً بتأمله في موضع آخر، وهذا الالتزام لم أف به في كتاب "*خطاب الحكاية*". وسأحاول أن أتدارك هذا السهو فيما بعد.

وقد أسالت دراستي للتبئيرات كثيراً من المداد، ولعله زائد على الحد قليلاً؛ ذلك بأن تلك الدراسة لم تكن قط سوى إعادة صياغة، كان امتيازها الرئيس هو التقريب بين مفاهيم كلاسية

www.ibtesamh.com/vb

وتنسيقها، مثل الـ« حكاية ذات السارد العليم » أو الـ« رؤية من خلف » (التّبئير الصفر)؛ و« الحكاية ذات وجهة النظر أو ذات العاكس أو ذات العلم الكلي الانتقائي أو ذات التقييد الحقلي » أو « الرؤية مع » (التبئير الداخلي)؛ و « التقنية الموضوعية[2] أو السلوكية » أو « الرؤية من الخارج » (التبئير الخارجي). ولعل مساهمتي إنما تتمثل في دراسة ذينك « التغيّرين » في السلوك الصيغي المهيمن لحكاية ما، واللذين هما *النقصان* (أي السكوت عن خبر يستتبعه النمط المتبنى استتباعاً منطقيّاً) و*الزيادة* (التي هي خبر يتجاوز منطق النمط المتبنّى).

وقد سجل الناس مرة أو مرتين في صفحاتي تلك بعض الالتباسات بين الصيغة والصوت، وهي خطيئة « سابقة لجنيت »، كما تقول **ميك بال**، لعلي آخر من يرتكبها (بل، إذا كان للتاريخ معنى، أول من لم يرتكبها). وقد أخطأت، على كل حال، بالإيجاز أو بعدم الدقة.

أوّلاً، في الأمثلة التي ضربتها على التبئير المتعدد (وهي الرواية الترسلية، قصيدة "*الخاتم والكتاب*")، يكون تغيير البؤرة – وكان عليَّ أن أقول ذلك على الأقل – مصحوباً صراحة بتغيير للسارد، وهناك يمكن تحوُّل التبئير* أن يبدو نتيجة بسيطة لتحول الصوت*. ثم إنني لا أعرف أي مثال علي تحوُّل التبئير المحض، حيث تُروى « القصة الواحدة » تباعاً حسب وجهات نظر متعددة ولكن يرويها سارد غيريّ القصة واحد. وقد يكون مع ذلك أكثر أهمية، لأن موضوعية السرد المفترضة ستضاعف فيه، كما في السينما، أثر التنافر الصوتي بين النُّسخ– وذلك يبقى بحاجة إلى أن يقام به، وبكل استعجال.

---

* Transfocalisation.
* Transvocalisation.

www.ibtesamh.com/vb

ثم كان بوسعي أن أوضح أن التبئير الخارجي عند **ضاشييل هامّت**، يشتغل تارة (رواية "*المفتاح الزجاجي*"*، رواية "*الصقر المالطي*"*) في السرد غيريّ القصة، وتارة أخرى (رواية "*الدم اللعين*"*، ورواية "*المحصول الأحمر*"*، ورواية "*الرجل الخفيّ*"*) في السرد مثليّ القصة. وسأعود إلى هذا، ولكن هذا – في نظري – هو البرهان القاطع على الاستقلال النسبيّ لاختيارات الصيغة عن اختيارات الصوت، والعكس صحيح. وتسري الملاحظة نفسها على النقصان الشهير في رواية "*رودجر اكرويد*": إذ تأخذ عليّ **شلوميث ريمون** استشهادي بتلك الرواية مثالاً على التبئير على البطل (القاتل) «دون ذكر أن القاتل البؤري هو السارد أيضاً، بينما هذا طبعاً هو «الخدعة» المستعملة في هذه الرواية»[3]. وأنا لا أشاطرها وجهة النظر هذه: فالخدعة تقوم هنا على النقصان، أي على إسقاط الخبر الأساسي الذي كان يجب أن يتضمنه التبئير على القاتل؛ وأن يُعْهَدَ له في السرد ليس إلاّ وسيلة لمفاقمة ذلك التبئير – وبالتالي ذلك النقصان[4]–، وإن شئنا لضمانه؛ وأصر على الاعتقاد أن تبئيراً داخلياً غيريّ القصة موسوماً جيّداً، كما في رواية "*السفراء*" أو رواية "*صورة الفنان في شبابه*"، قد يُحدِثُ الأثر نفسه.

حقّاً إن التبئير الخارجي ليس من ابتكار الرواية الأمريكية في ما بين الحربين، والتي لم تجدِّد إلاّ وهي تحتفظ بهذا التحيز (أي التبئير الخارجي) على طول حكاية، قصيرة عموماً. وقد

---

* *The Glass Key.*
* *The Maltese Falcon.*
* *The Dain Curse.*
* *Red Harvest.*
* *The Thin Man.*

www.ibtesamh.com/vb

أشرت (ص. 202) إلى استعمال الرواية الكلاسيَّة للتبئير الخارجي في المداخل، وعارضتُ تلك الممارسة، التي «لاتزال» جلية في رواية "*جرمينال*"*، بممارسة لجيمس في رواياته الأخيرة، التي يُفترض فيها من أول وهلة أن الشخصية التي يفتتح وجودُها العمل شخصيةٌ معروفةٌ. وكان ذلك إيحاء مني بتطور تاريخي لم تكد تكون لي عنه إلاّ نظرةٌ حدسيَّةٌ تماماً؛ كما كان ذلك تناولاً ساذجاً لموضوع شائك مطروق. ولعل الأمر يحتاج منا إلى قول كلمتين في هذا الشأن.

ليست الدراسة التاريخية التي كنت أؤمِّلها بجارية ـ على حد علمي ـ إلاّ تحت شكل بحث ينشطه **جاپ لينتڤلت** في جامعة **كرونينگن**؛ وهو بحث ينصب على بدايات روايات حديثة. وكنت أفكر على الخصوص في التحقق من فرضيتي التاريخية القائلة بتغير حاصل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (أو تفنيدها)؛ فأجريت، بمساعدة صبيّ يبلغ ثلاث سنوات من العمر، تحقيقاً سريعاً عن بعض الروايات العظيمة من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين. وإذا عارضنا تقريباً بين نمطين من الاستهلال، هما النمط [أ] (الذي يفترض الشخصية مجهولة لدى القارئ ـ فينظر إليها أولاً من الخارج متحملاً هذا الجهل نوعاً ما ـ ثم يقدِّمها رسمياً، كما في رواية "*الجلد المحبَّب*")، والنمط [ب] (الذي يفترض الشخصية من أول وهلة معروفة، فيناديها في الحال باسمها العائلي، بل باسمها الشخصي، بل بمجرد ضمير شخص أو أداة تعريف «دالة على الألفة»[5]) ـ إذا فعلنا ذلك، أمكننا أن نلاحظ أن تاريخ الرواية الحديثة ينم عن

* *Germinal.*

www.ibtesamh.com/vb

تطور دالّ يقوم تقريباً على مرور من النمط [أ] الذي يهيمن[6] حتى زولا دون أن يتضمّنه (ولكنه لايزال حاضراً، إذن، في رواية "*ثراء آل روكون*"* ورواية "*نانا*"* ورواية "*بو - بوي* ورواية "*جرمينال*"*)، إلى النمط [ب]، الممثَّل سلفاً في رواية "*التنافس*"* (فمن أصل مطولة "*آل روكون - ماكار*"* المؤلفة من عشرين رواية، تشكل أربع عشرة رواية حالات جلية من النمط [ب]). ونجد عند هنري جيمس مروراً واضحاً من هيمنة للنمط [أ] حتى رواية "*البوسطونيات*"* إلى هيمنة للنمط [ب] ابتداء من رواية "*الأميرة كازاماسيما*"* (وكلتاهما نشرت سنة 1885) حتى النهاية. ومن ثم، فإن المنعطف، المؤقت ربما، يتموقع فعلاً في ذلك النطاق، لنقُلْ رمزياً عام 1885. واستعمال النمط [ب] صارخ في القرن العشرين في روايات كرواية "*عوليس*" أو "*المحاكمة*"* أو "*القصر*"* أو رواية "*آل تيبو*"* أو *الوضع البشري*" أو "*أوريليان*"*، وتنزع الأقصوصة إلى دفع حذف التقديم إلى درجة أن يكون مجرد ضمير شخص أو أداة تعريف (أقصوصة «تلال كالفيلة البيضاء»: "*الأمريكي والفتاة...*"). ولعل تلك الممارسة أندر في الرواية، ولكنها مستعملة في رواية "*لمن تقرع الأجراس؟*"* («تمدّد هو

---

* *La Fortune des Rougon.*
* *Nana.*
* *Pot - Bouille.*
* *La Curée.*
* *Rougon -Macquart.*
* *The Bostonians.*
* *Casamassima.*
* *Le Procès.*
* *Le Château.*
* *Les Thibault.*
* *Aurélien.*
* *For Whom the Bell Tolls?*

www.ibtesamh.com/vb

منبطحاً...»)[7]، ومنذ سنة 1900 افتتح **جوزيف كونراد** رواية "*اللورد جيم*" بـ«هو» الذي لايصير «**جيم**»اً متكتّماً جداً إلا بعد صفحة كاملة [في الأصل الإنكليزي ؛ وصفحتين في الترجمة الفرنسية] : «**جيم** فقط- لاشيء أكثر. كان له اسم آخر طبعاً، ولكنه كان يصر على ألاَّ يُنْطَقَ به أبداً»- وإذا لم أخطئ، فإنه لن ينطق لنا به أبداً فعلاً.

هذه البدايات التي تستعمل ضمائر الشخص درسها ج. م. **باكس**، الذي يتحدث عن «الإشارات- المقطوعية غير المقطوعية»[8]: فهي إرجاعية بلا مرجع، ترجيعية بلا سوابق، ولكن وظيفتها هي بالضبط التظاهر بالإرجاع إلى مرجع، وبالتالي *تشكيل* هذا المرجع، وفرضه على القارئ عن طريق الافتراض المسبق. ويقابل **غولاند هاغشيك**، الذي يستعير هذه المصطلحات من **پايك**، بين بدايات «تمييزية» (وهي المصحوبة باسم شخص) وبدايات «تحسينية» (وهي المصحوبة بضمير شخص فقط)[9]. ولكن المسألة تتعدى استعمال ضمائر الشخص أو أدوات التعريف. فإن اسماً شخصياً أكثر «تحسينية» طبعاً من تسمية كاملة (اسم شخصي وعائلي)، هي نفسها أكثر «تحسينية» من تقديم رسمي يأتي بعد طريقة اللقطة إلى الامام كما في الرواية **البلزاكية**. والواقع أن هناك تدرُّجاً كاملاً، بفروقه الدقيقة المتغيرة بتغير السياق، من القطب الأكثر صراحة (على طريقة **بلزاك**: «في 15 يونيه 1952 على الساعة الخامسة، خرجت امرأة شابة من فندق أنيق يقع في 54 شارع **ڤاڤين**، إلخ. (وبعد بضع صفحات من الوصف)... هذه المتنزهة الأنيقة لم تكن غير **المركيزة ده**، إلخ.») إلى القطب الأكثر ضمنية (على طريقة **مرگريت ديراس**: «تبينت أنها كانت الساعة الخامسة.

www.ibtesamh.com/vb

فخرجت...») ـ على أن صيغة **ڤاليري** هي درجة وسيطة بالتأكيد: «المركيزة»؟* أي مركيزة؟ إن القطب «التحسيني» أو الضمني وثيق الارتباط طبعاً، كما يلاحظ **شتانتسل**، بنمطه السردي «التصويري»، أي بالتبئير الداخلي، وبالتالي بحداثة روائيّة معيّنة(10).

يبقى هذا البحث مفتوحاً طبعاً، ويجب أيضاً أن يأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات الفردية أو النوعية: فالأقصوصة، كما رأينا، أكثر حذفاً من الرواية، وذلك لأسباب بديهية؛ ويمكن الرواية التاريخية أن تكون أكثر حذفاً من المتخيَّل الخالص، مادامت بعض شخصياتها مفترضاً فيها أنها «مشهورة» بطبعها. ويجب أخذ الخصوصيات الشكلية أيضاً بعين الاعتبار: إذ ينم السرد مثليّ القصة هنا عن سمة خاصة هي أن ضمير الشخص *أنا* تمييزيّ وتحسينيّ في الوقت نفسه، مادمنا نعرف على الأقل أنه يدل على السارد. ولكن يبدو فعلاً أنه خضع للتطور الشامل نفسه، منذ التقديم الرسمي للرواية الشطارية («اعلم، ياسيدي، قبل كل شيء، أن اسمي هو **لازاريلو دي طورميس**، ابن **طومي كونزاليس**...»)* حتى الحذف البروستيّ، مروراً بألفة **هرمان ملڤل** المطبوعة باللاّمبالاة («نادني **إسماعيل**...»).

*م.أ. – يُروى عن **ڤاليري** أنه أبدى هذه الملاحظة الذكيّة: «لعلّي لن أكتب رواية أبداً، لانني لن أكتب جملة مثل "خرجت المركيزة على الساعة الخامسة" أبداً».

* *The Life of Lazarillo de Tormses*, trans. Harriet de Onis, Barron's Educational Series, Woodbury, New York, 1959.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) تقول **دوريت كون** بحقٍّ إنه من المناسب «أن يوضَع حدٌّ... للعادة المتهاونة التي تقوم على نعت محرِّكي الروايات ذات التبئير الداخلي* (مثل **ستيفن** في رواية "*صورة الفنان في شبابه*"، أو **كويكو صامسا**، أو **ستويدر**) بأنهم «ساردو» قصصهم» («Encirclement of Narrative», 1981, p. 171).

(2) أظن أن أول من أشار في فرنسا إلى أهمية هذا النمط الحديث نموذجيّاً هي **كلود- إدموند مانيي** في فصل «La Technique objective» من كتابها *L'Age du roman américain* (Seuil, Paris, 1948). هذه الدراسة المهمَلةُ اليومَ غالباً ما يسلخها الناس دون أن يُعلمُوا، وأحياناً دون أن يَعلَمُوا. ومع ذلك، فقد كانت من نواحٍ عديدة منطلق السرديات الفرنسيَّة، التي آثارها تصادُفُها مع الرواية الأمريكية والتقنية السينماتوغرافية. ونسيانُها في قائمة مصادر كتاب "*خطاب الحكاية*" ومراجعه مميِّز تماماً – وهو نسيانٌ غيرُ مبرَّر، لأنني كنتُ بعد أن قرأتُه وأعجبتُ به في طبعته الأولى، قد أشرتُ إليه عام 1966 في الصفحة [تر. عربية: جيرار *Communications* من مجلة 8 من ملفّ العدد 166 جنيت، «حدود الحكاية»، ترجمة بنعيسى بوحمالة، ضمن: *آفاق* (مجلة دورية يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، عدد خاص بـ«طرائق تحليل السرد الأدبي»، عدد 8 - 9، 1988، ص. 62]. إنها ذاكرة خؤون.

(3) Shlomith Rimmon, «A Comprehensive Theory of Narrative: G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction», *PTL* 1, 1976, p. 59.

(4) هذا تقريباً هو رأي **رولان بارط** في مقاله «Introduction à l'analyse structurale des récits»: «هذه الطريقة (يقول بعد أن تفحَّصها في رواية "*لغز ستافورد*" لـ**أگاثا كريستي** أيضا، حيث تشتغل الخدعة النقصانية بضمير الغائب) هي «أكثر فظاظة في رواية "*مقتل روجر أكرويد*"، ما دام القاتل يقول فيها *أنا* صراحة» (ضمن: *Poétique du*

---

* م.ع. – في الأصل الإنگليزي: figural novels.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الثاني عشر

التبئيرات

إن تعريفي لأنماط التبئير انتقدته وراجعته **ميك بال** انطلاقاً مما يبدو لي إرادة مفرطة في اتخاذ التبئير *مقاما* سردياً. ويبدو أن **ميك بال** ترى – وأحياناً[1] تنسب إليَّ فكرة – أن كل منطوق سردي يتضمن (شخصية) *مبئرا* و(شخصية) *مبارا*. وعندها أن المبأَر في التبئير الداخلي قد يكون مبئِّراً في الوقت نفسه («الشخصية "المبأَرة" ترى»)، وفي التبئير الخارجي قد يكون مبأَراً فقط («إنها لاترى، وإنما تُرَى»)، وأنني أخفي هذا اللاَّتناظر باستعمالي «اللاَّمبالي» للتعبير «تبئير على» بدلاً من «تبئير من طرف»، الذي قد يؤدي بي إلى «معاملة... **فيلياس** وخادمه معاملة مقامين شبه متعاوضين، وإلى معاملة الذات (**باسپارتو**) أو الموضوع (**فيلياس**) معاً معاملة "مبأر"» (p. 241). وإني لأجد صعوبة كبيرة في الخوض في هذه المناقشة التي تُدْخِل فيها **ميك بال**، منذ عرضها لموقفي، مفاهيم (*مبئر*، *مبار*) لم أَنْوِ استعمالها قط، لأنها متنافرة مع تصوري للأمور. فلا وجود عندي لشخصية مبئِّرة أو مبأَرة: إذ لايمكن أن تنطبق *مبار* إلاَّ على الحكاية نفسها؛ ولو انطبقت *مبئر* على أي أحد، لما

www.ibtesamh.com/vb

أمكن أن تنطبق إلاّ على ذلك الذي *يبئر الحكاية*، أي السارد- أو إذا أردنا الخروج عن أعراف المتخيَّل: *المؤلف* نفسه، الذي يفوِّض (أو لا يفوِّض) للسارد قدرته على التبئير أو عدم التبئير.

وتنفي **ميك بال**، في نقاشها مع **برونزفاير**، انني اقبل بوجود «مقاطع غير مبأرة»، موضحةً ان مثل هذه المقولة لايمكن أن تنطبق إلاّ على حكايات منظور إليها في كليتها[2]. ويدل ذلك طبعاً على أن تحليل حكاية «غير مبأرة» يجب دائماً أن يكون قادرا على تحويلها إلى فسيفساء من المقاطع المبأرة تبئيراً متنوعاً، وبالتالي على أن «*تبئير صفر*» = *تبئير متغير*. وقد لاتزعجني تلك الصيغة في شيء، ولكن يبدو لي أن الحكاية الكلاسية تضع «بؤرتها» في نقطة هي من عدم التحديد أو من البعد وذات حقل هو من الشمولية («وجهة نظر **الله**» أو «وجهة نظر **سيريوس**»، الشهيرةُ، التي يتساءل الناس بين الفينة والفينة هل هي فعلاً وجهة نظر) بحيث لايمكنها أن تتوافق مع أي شخصية، وبحيث يكون مصطلح عدم التبئير، أو التبئير الصفر، هو الأليق بها والأجدر. ويختلف الروائي عن المخرج السينمائيّ بكونه غيرَ مجبرٍ على وضع كاميراهُ في مكان ما؛ إذ لاكاميرا له[3]. ومن ثم فالأولى أن تكون الصيغة المضبوطة هي: *تبئير صفر= تبئير متغير، واحيانا صفر*. وهنا كما في غيره من المواضع يكون الاختيار إجرائيّاً تماماً. ولعل نزعة التسامح هذه ستصدم بعض الناس، ولكنني لا أرى سبباً يدعو السرديات إلى أن تصير عقيدة مذهبية* يجاب معها على كل سؤال بنعم أو لا،

---

* م.ع. – *عقيدة مذهبية* (catéchisme): كتاب مشتمل على خلاصة العقيدة الدينية مفرغة في قالب السؤال والجواب.

www.ibtesamh.com/vb

حيث يكون الجواب الصحيح غالباً جداً: هذا يتوقف على الأيام والسياق وسرعة الريح.

ومن ثم فأنا أقصد بالتبئير تقييداً للـ«حقل»، أي في الواقع انتقاء للخبر السردي بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه *علماً كلّيًا*، وهو مصطلح عبثيّ تماماً في المتخيَّل الخالص (فالمؤلِّف ليس لديه ما «يعلمه»، مادام يخلق كل شيء) ويجدر أن يُستبدل به *الخبر الكامل* – الذي يزوِّد به القارئ فيصبح هو «العليم». وأداة هذا الانتقاء (المحتَمَل) *بؤرة موقَعة*، أي نوع من القناة الناقلة للخبر، التي لا تسمح بأن يمر إلاّ الخبر الذي يسمح به الموقع (**مارسيل** على تلعته وراء نافذة **مونجوفان**). ففي التبئير الداخلي، تتوافق البؤرة مع شخصية، تصير حينها الـ«ذات» الخيالية لكل الإدراكات، بما فيها الإدراكات التي تهمها هي نفسها بصفتها موضوعاً. وفي هذه الحالة يمكن الحكاية أن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية وكل ما تفكر فيه (وهي لاتفعل ذلك أبداً، إما لأنها ترفض إعطاء أخبار غير ملائمة، وإما لأنها تتعمَّد الاحتفاظ بهذا الخبر الملائم أو ذاك (النقصان)، كلحظة الجريمة وذكراها في رواية "*رودجر اكرويد*"). ولا ينبغي لها مبدئيّاً أن تقول أي شيء آخر؛ وإذا فعلت، فذلك مرة أخرى تغيُّر (زيادة)، أي انتهاك، متعمَّد أو غير متعمَّد، للموقف الصيغي للّحظة، كما هو الشأن عندما «يدرك» **مارسيل** – ولا يخمَّن – أفكار **الآنسة شانتوبي** في **مونجوفان**. وفي التبئير الخارجي، تقع البؤرة في نقطة من الكون القصصي يختارها السارد، *خارج كل شخصية*، مقصياً بذلك كل إمكان إخبار عن أفكار أيٍّ كان – وهذا ما يستتبع الامتياز الذي يعطيه بعض الروائيين الحديثين للتحيُّز «السلوكي». ومن

www.ibtesamh.com/vb

ثم لايمكن مبدئياً الخلط بين نمطي التبئير، مالم يَبْنِ (يُبَئِّر) المؤلِّف حكايته بطريقة ليست متهافتة فحسب، بل مضطربة.

غير أنه قد يتفق أن يكون الموقفان متعادلين *من وجهة نظر الخبر الملائم*. وتلك هي الحال في المثال المختَلَف فيه، مثال الفصول الأولى من رواية "*رحلة حول العالم في ثمانين يوما*": فأنا لم أعامل **فيلياس وباسپارتو** قط «معاملة مقامين شبه متعاوضين» كما أَخَذَتْ عليّ **ميك بال** (ثم إنني لاأرى من سبب مفاجئ يدفعني إلى أن أسميهما «مقامين»، ولكن هذه مسألة أخرى، سيحين وقت تناولها)؛ ولم أقل قط إن موقف **جول ڤيرن** كان يمكنه أن يُنْعَتَ – كما يهوى المرء – بأنه تبئير خارجي على **فيلياس** أو تبئير داخلي على **باسپارتو** (أو على أيّ شاهد آخر معيّن)؛ بل أفترض أن هذين الموقفين يتناوبان، وأن بعض المقاطع يمكن أن تظل غير مبتوت فيها، وذلك لانعدام الإيضاحات الكافية، ولكنني لن أقوم لأذهب وأرى، لأن هذا ليس هو المهم، بل المهم هو أن الموقفين *متعادلان، فيما يخص ما نعرفه من أخبار عن* **فيلياس**، وأن تمييزهما يمكن *إهماله من هذه الناحية*.

وإني لأجدني أردُّ هنا على **ميك بال** *بخط طابا* الذي قد يناسب **ڤان ريس**، وأخمن بلاجهد أنها لن تُسَرَّ بمثل هذه المقارنة، ولكن ماذا عساي أن أفعل؟ فكلاهما يأخذ عليَّ «اللاَّمبالاة»، ودفاعي واحد في كلتا الحالتين: فدون «لامبالاة» بالتفاصيل غير الملائمة للسؤال المطروح، لايكون هناك من بحث ممكن بكل بساطة، لأن البحث ليس إلاّ سلسلة من الأسئلة، والأساسيّ هو ألاّ يُطرح السؤال الخاطئ. وفي حالة رواية "*رحلة حول العالم...*"، فإن المسألة هي أن **فيلياس**، *الذي*

www.ibtesamh.com/vb

كان آنذاك موضوع الحكاية[4]، منظور إليه من الخارج؛ فأن تكون وجهة النظر عند **پاسپارتو** أو عند ملاحظ غير مسمًّى أو في الهواء، أمر ليست له –والحالة هذه– سوى أهمية ثانوية، أي *قابلة للإهمال الآن*.

وتنمو بقية نظريَّة **بال** في التبئيرات وفقاً لمنطقها الخاص، وذلك انطلاقاً من تجديدها (تشكيل *مقام تبئير* مكوَّن من مبئِّر ومبأَّر عليه وأيضاً [p. 40/ p. 251] من «مبأَّر له») الذي تفوتني فائدته، وتحيرني نتائجه، كفكرة *التبئير من الدرجة الثانية*. هكذا، قد تتضمن هاتان الجملتان من رواية "*القطة*"*:

> رأته يشرب فارتبكت فجأة بسبب فمه الذي كان يضغط على شفة الكوب. ولكنه كان يشعر بتعب شديد جعله يرفض المشاركة في ذلك الارتباك[5].

قد تشتمل هاتان الجملتان، في نظر **ميك بال**، على تضمين تبئيرات، بما أن **الآن** «مبأَّر من الدرجة الثانية، من طرف المبئِّر المبأَّر (**كاميليا**)» [p. 41/ p. 252]. وفي نظري أن ليس هناك إلاَّ تغيير للبؤرة، بل تحويل للبؤرة (الواقعة على **كاميليا** في الجملة الأولى، وعلى **الآن** في الجملة الثانية) مع عنصر محذوف ولكنه لامناص منه لتماسك المقطع – ألا وهو أن **الآن** *يدرك* ارتباك **كاميليا**، الأمر الذي يستتبع أنه يراها تنظر إليه: فلدينا هنا تضمين نظرات، إن شئنا، بمعنى استعاريٍّ (طبعاً!) جداً سلفاً، ولكن ليس تضمين تبئيرات. وأرى فعلاً أن بإمكان حكاية أن تذكُر نظرة تدرك نظرة أخرى، وهكذا دواليك، ولكنني لا أظن أن *بؤرة* الحكاية قادرة على أن تكون في نقطتين *في آن واحد*. حقّاً، أنا لا أستطيع البرهنة على ذلك. لكن على **ميك بال** أن تثبت العكس، ولا أعلم أنها فعلت ذلك[6].

www.ibtesamh.com/vb

وآخر ملاحظة عن موضوع التبئيرات هي: أنني أستعمل مرتين على الأقل (ص. 214 و231) عبارة ابتداعية إلى حدٍّ ما بالقياس الى تعريفاتي الخاصة، وهذه العبارة هي «التبئير على السارد»، الذي أؤكد أن «الحكاية بضمير المتكلم تستتبعه استتباعا منطقيّاً» (ص 214). والمقصود طبعاً هو حصر الخبر السردي في «معرفة» السارد *بما هو كذلك* وحدها، أي في ما عند البطل من أخبار في تلك اللحظة من القصة و *التي ستكمل باخباره اللاحقة*، بما أن المجموع يبقى تحت تصرف البطل الذي يصير ساردا. والمجموعة الأولى وحدها (البطل في تلك اللحظة من القصة) هي التي تستحق مصطلح «التبئير» بمعناه الحصري؛ أما المجموعة الثانية (البطل الذي يصير ساردا)، فهي أخبار خارج القصة، لايسمح لنا بأن ننعتها، بـ«التبئير»، بمعناه الموسَّع، إلاَّ تطابقُ [ضمير] الشخص بين البطل والسارد.

لكن هذا فعلاً هو أحد تلك الترابطات بين الصيغة والصوت، التي أُوخذتُ بحقٍّ بإهمالها (لأنه لاينبغي إهمال *كلَ شيء*): إن السرد مثليَّ القصة بالطبيعة أو بالعرف (وهما – والحالة هذه– شيء واجد) يتصنع السيرة الذاتية تصنعاً أوثق مما يتصنع السرد غيريُّ القصة الحكايةَ التاريخية عادة. وفي المتخيَّل، لايكون السارد غيريُّ القصة مسؤولا عما يقدمه من أخبار، ويشكل «علم الكلّيّ» جزءاً من عَقْده، وقد يمكن شعاره أن يكون هو هذا الردّ الذي ردت به إحدى شخصيات **جاك پريڤير**:

مالا أعلمه، أخمِّنه؛ ومالا أخمِّنه، أختلقه[7].

www.ibtesamh.com/vb

أما السارد مثلي القصة، فهو ملزم بتبرير (« كيف علمت ذلك؟ ») الأخبار التي يعطيها عن المشاهد التي كان « هو » غائباً عنها بصفته شخصية، وعن أفكار الغير، إلخ.، وكل انتهاك لذلك الالتزام يُحدث الزيادة. ومن الجلي أن هذا حال أفكار **بيركوط** المحتضر، والتي لايستطيع أحد غير **بيركوط** أن يعرفها البتة، وهو بطريقة أخفى حال أفكار كثيرة، لايحتمل إلاّ قليلاً أن يكون **مارسيل** قد استطاع معرفتها ذات يوم. ومن ثم يمكن القول إن الحكاية مثلية القصة تخضع، نتيجة اختيارها الصوتي، خضوعاً قبلياً لتقييد صيغي، لايمكن تجنُّبه إلا بانتهاك، أو تحريف محسوس. أفلا ينبغي ربما الحديث عن *تبئير مسبق* للدلالة على ذلك القيد؟ الواقع أننا فعلنا ذلك.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) مثلاً، Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 37 وجوهر المناقشة قائم في الفصل الأول («Narration et focalisation», pp. 19-58; trad. angl. (Chapter 1) "The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative", Trans. Jane E. Lewin, *Style* 17 (1983), pp.234-269) من هذا الكتاب، والذي أحيل إليه ضمنياً في ما يلي من الصفحات. [م.ع. – سنشير، بدءا من اليسار، إلى صفحة الأصل الفرنسي أولاً، ثم إلى صفحة الترجمة الإنكليزية للفصل المعنيّ].

(2) Mieke Bal, «The Laughing Mice, or: On Focalization», *Poetics Today* 2, 1981, p. 205 [م.ع. – وقولة بال هي: «إن جنيت (يتعرّف المقاطع غير المبأّرة) ولكن في علاقتها بتعريف للتبئير بانه تنميطٌ للنصوص، وليس بانه طريقة سرديّة لا غنى عنها»].

(3) صحيح انه يستطيع اليوم، على سبيل الأثر الرجعي لوسيط على وسيط، ان يزعم ان لديه واحدة. بخصوص الاختلاف بين التبئير و«التبصير» (أي بين التبصِرة والإبصار)، وبخصوص فائدة هذا التمييز لتقنية الشريط السينمائي والرواية الفرنسية الجديدة، انظر: François Jost, «Narration(s): en deçà et au-delà», *Communications* 38, 1983; «Du Nouveau Roman au nouveau romancier: Questions de narratologie», thèse, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1983, chap. 3 («La mobilité narrative»). وعندما أعود من تلك الحالات القصوى إلى الحكاية في حالتها العادية، يبدو لي عمل فرانسوا جوست المساهمة الأكثر ملاءمة في الجدل حول التبئير، وفي التدقيق الضروري لذلك المفهوم.

(4) كان مصطلح *البطل* الذي استعملتُه في ص. 203 غير موفّق طبعاً، ولم تكن ميك بال مخطئة عندما بيّنت ذلك، إذ ليس من الضروريّ دائماً أن يكون موضوع الحكاية هو «الشخصية الرئيسة». وهذا هو شان شارل في بداية رواية "*مدام بوفاري*".

www.ibtesamh.com/vb

(5) ["The Cat", trans. Antonia White, in *7by Colette*, Farrar, Straus & Cudahy, New York, 1955, p. 72].

(6) يبدو لي أن عيوب منهج **ميك بال** قد صُوِّبت، بخصوص هذه النقطة وبعض النقط الأخرى، في مقال **پيير ڤيتو** (Pierre Vitoux, «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, 51, 1982, pp. 359-368). ولكن المرء لا يملك إلاّ أن يفكّر في نسق **بْطُلِيمْيُوسْ** ذاك، الذي انتهى به الأمر إلى العجز عن الاشتغال مالم تدخل عليه إصلاحات هي من الكُلْفَة بحيث صار الأنسب أن يُستغنى عنه. والسؤال الآن، طبعاً، هو: من هو **بْطُلِيمْيُوس** هنا؟ – فكل واحد يحسب نفسه **كوپرنيكوس**.

(7) يميِّزُ **مايغ شتيغنبغك** (Meir Sternberg, *Expositional Modes*, chapters 8 and 9) تمييزاً مناسباً، ضمن هؤلاء الساردين العَليمينَ، بين الساردين *الباسطين** (الذين يبدو أنهم يعطون القارئَ كلَ ما عندهم من أخبار – كما في روايات **أنتوني ترولوپ**) والساردين *القابضين** (الذين يحتفظون صراحة أو لا ونهائيّاً أو لا، إلخ.، بجزء من تلك الأخبار عن طريق الحذوف أو النقصانات – كما في رواية "*طوم جونز*"). لكن هذا التمييز طبعاً ينطبق أيضاً على الحكايات المبأرة (كما في رواية "*رودهر اكروید*").

---

* م.ع. – بالإنگليزية في الأصل (omnicommunicative).

* م.ع. – بالإنگليزية في الأصل (suppressive).

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الثالث عشر

الصـــوت

لعل فصل الصوت هو الفصل الذي أثار المناقشات الأكثر حسماً في نظري، وذلك على الأقل بصدد مقولة [ضمير] *الشخص*. ولن أعود إلى العموميات الخاصة بالمقام السردي، ولا إلى التأملات المتعلقة بزمن السرد، إلا بصدد السرد « اللاحق » – لتلطيف الفكرة القائلة بأن استعمال الماضي التامّ يسم « حتماً » أسبقية القصة[1]. هذه البداهة، كما ذكرتُ بنفسي، ناقشتها **كيت هامبورگر** مناقشة حية قبل ربع قرن، وقد سبقها إلى ذلك **رولان بارط**، الذي أشار في كتابه "*درجة الصفر في الكتابة*" إلى أن استعمال الماضي البسيط يوحي بأدبية الحكاية أكثر مما يقرر ماضي العمل. وعند **كيت هامبورگر**، كما نعلم، أن « الماضي التام الملحمي » ليست له أي قيمة زمنية: فهو إنما يسم خيالية المتخيل فقط. ولعله لاينبغي فهم هذه الأطروحة فهماً حرفيّاً، بله تطبيقها على كل صنف من الحكاية في الماضي. وفي البداية، لاتنوي **هامبورگر** نفسها البتة تطبيقها على الحكاية مثلية القصة، التي تصمم هذه الباحثة على وضعها

www.ibtesamh.com/vb

خارج دائرة المتخيَّل: فمن المسلَّم به، فعلاً، أن حكاية بضمير المتكلم، على الأقل عندما تتخذ الشكل الموسَّع الذي يتمثل في السيرة الذاتية، تموقع قصتها صراحة في ماض انتهى ويدل كلِّيَّةً على أنَّ سردها لاحق[2].

وأود أن أقول مثل ذلك عن بعض الحكايات غيرية القصة التي تشير إلى الطابع المنتهي لعملها إشارة لاتقل صراحة من خلال خاتمة بصيغة الحاضر تردُّ كل ما سبقها إلى الوراء حتماً: انظروا رواية "*طوم دجونز*" أو رواية "*اوجيني كراندي*" أو رواية "*مدام بوفاري*". ويمكن الاعتراض هنا على طابع هذه الحكاية الأخيرة، مثليّ القصة جزئيّاً والمشار إليه ـ كما نعلم ـ في الفصل الأول، والذي يعود ضمنيّاً في جملها الأخيرة التي هي بصيغة الحاضر. والحق أنني أظن أن كل نهاية بصيغة الحاضر (وكل بداية بصيغة الحاضر، إن لم تكن وصفية خالصة وتقوم بالإخراج سلفاً، كما في رواية "*الأب كوريو*" أو رواية "*الأحمر والأسود*") تدخل قدراً من *المثلية القصصيّة* – إن صح التعبير– في الحكاية، مادامت هذه النهاية تضع السارد في موقف المعاصر، وبالتالي في موقف الشاهد إلى حدٍّ ما. وذلك، طبعاً، أحد الانتقالات بين نمطي الأوضاع السردية. ومن ثم يمكن، من وجهة النظر تلك، ردّ نقطتي مقاومة أطروحة **كيت هامبورگر** إلى نقطة مقاومة واحدة.

وقد يهم استثناء ثالثٌ الحكايةَ (المتخيَّليةَ) التي يقال لها «تاريخية». حقّاً إن هذا المصطلح فضفاض جداً، أو على كل حال أظن أنه لابد من أخذه هنا بأوسع مفهوم له ممكن، إذ يشمل كل صنف من الحكاية (أ) يقع صراحة (ولو بتاريخ واحد) في ماض تاريخيّ، ولو متأخر جداً، و(ب) ينصب سارده

www.ibtesamh.com/vb

نفسَه، بتلك الإشارة وحدها، مؤرِّخاً إلى حدٍّ ما، وبالتالي *شاهداً لاحقاً* (إذا جاز لي استعمال هذا التضاد الخفيف جداً). ومن النافل القول إن الرواية الكلاسية تكاد توجد هنا كلها، من رواية "*الأميرة دو كليف*"* حتى رواية "*الزراعيات*"*[3]، أو القول كذلك إن هذا الاستثناء الثالث له كثير مما يربطه بالاستثناءين الآخرين: إذ أن شاهداً لاحقاً لايزال شاهداً، و«الروائي التاريخي»، مهما كانت قصة حكايته بعيدة، لا يكون أبداً بلا أيّ علاقة (ولو علاقة مسافة) زمكانية بتلك القصة.

وأطروحة **هامبورگر**، في نهاية المطاف، لاتطمح إلى أن تصلح إلاّ للمتخيَّل الخالص، والمتخيَّل نادراً ما يكون خالصاً – نادراً أكثر مما تفترضه هذه الأطروحة على الأرجح: فكل الأنماط التي أثرْتُها منذ حين هي حالات غير خالصة. ومن وجهة النظر التي تستغرقنا هنا، والتي لاعلاقة لها طبعاً بالطابع الواقعيّ كثيراً أو قليلاً لحكاية من الحكايات (إذ يمكن رواية أن تكون خارقة وواقعة في التاريخ «الحقيقي» في آن واحد: انظروا رواية "*ڤاتك*"* أو رواية "*مخطوطة سرقسطة*"*)، فإن المتخيَّل الخالص قد يكون حكاية خالية من كل إرجاع الى الإطار التاريخي. ولاتدخل إلا روايات قليلة في هذه الحالة، كما قلت، وربما لاتدخل فيها أي حكاية ملحمية؛ ويبدو لي أن «كان ياماكان» الخرافات الشعبية يوفر قرينة دامغة لأسبقية القصة، حتى ولو كانت أسطورية صراحة. ولعل الأقصوصة هي التي قد توضح في أغلب الأحيان حالة اللاّزمنية هذه التي يقتضيها

---

* *La Princesse de Clèves.*
* *Les Géorgiques.*
* *Vathek.*
* *The Saragossa Manuscript.*

www.ibtesamh.com/vb

المتخيَّل الخالص؛ ونتبيّن جيّداً كيف تقترب بعض صيغ الماضي التّامّ عند **همنگواي** من الحالة المثلى لماض مبهم لا مسافة له ولاعمر.

ويشير **جاپ لينتڤلت**، بصدد شيء آخر، إلى قرينة اخرى ناجعة للسرد اللاّحق[4]، ألا وهي: الحضور (المميِّز لما يسميه النمط السردي المؤلّفي) لـ «استباقات مؤكَّدة» بمعناها عند **ليمرت** (Zukunft-gevissen Vorausdeutungen): إن ساردا يعلن، كسارد رواية "*أوجيني كراندي*": «بعد ثلاثة أيام سيبدأ حدث مروع، إلخ»، هذا السارد يتخذ فعله السرديّ – بذلك بالذات ودون لبس ممكن – لاحقاً بالقصة التي يرويها، أو على كل حال لاحقاً بالنقطة التي يَسْتَبِقُهَا، من تلك القصة، بهذه الطريقة.

وقد يمكن أن يبدو استعمال الحاضر، قبليّاً، الأقدر على التّظاهر باللاّزمنية؛ وتلك (في الفرنسية على كل حال) وظيفته تقريباً في نمط من الحكاية شائع جدّاً، يعتبر عموماً خارج كل واقع تاريخي، هو: «القصة المسلّية». لكن [ضمير] الشخص، في الواقع، يؤدّي هنا دوراً حاسماً: ففي القصّ غيريّ القصة (رواية "*المحاوات*"*) يمكن الحاضر فعلاً أن تكون له تلك القيمة اللاّزمنية، لكن في القص مثليّ القصة (رواية "*ملاحظات من دهليز*"*، روايات **بكيت**، رواية "*في المتاهة*"[x])، تحتل قيمة التواقت مركز الصدارة، فتتراجع الحكاية أمام الخطاب وتبدو في كل لحظة منقلبة إلى «المونولوج الداخلي». وقد قلت كلمة عن ذلك (كتاب "*خطاب الحكاية*"، ص.233)، ولكن

---

* *Les Gommes.*

* *Dans le labyrinthe.*

* *راهبسكي إيز بادبولنيه.*

www.ibtesamh.com/vb

في سبيل دراسة أكثر تفصيلاً ودقة لهذا الأثر، لايسعني إلاّ أن أحيل إلى فصل «من الحكاية إلى المونولوج» من كتاب "*العقول الشفافة*".

ولكن هناك أكثر من ذلك على الأرجح: فإذا كانت بدايةٌ (رواية "*الأب كوريو*") أو نهايةٌ (رواية "*أوجيني كراندي*") بصيغة الحاضر كافية لإدخال مسحة من المثلية القصصية في حكاية غيرية القصة بكثافة، فقد يكون من المفارق بعض المفارقة، في نظرنا، أن ننفي هذا الأثر عن سرد غيري القصة يُساق[5] كليّاً بصيغة الحاضر، كما في رواية "*المحاولات*" أو رواية "*نائب القنصل*"*. ثم إن «مفارِق» لاتعني بالضرورة *مفلوط*، لأنه يمكن تأكيد أن القيمة التعيينيَّة لصيغة الحاضر (*الآن* التي توحي *بأنا*) تَبْلى وتتحيَّد في سرد متواقت تماماً، لانعدام التقابل الذي يمنحها، على العكس من ذلك، كثيراً من القوة في سياق بصيغة الماضي. غير أنه يبدو لي أن أثر *المماثلة القصصية**، إن جاز التعبير، لايُجْلي كليّاً أبداً عن حكاية بصيغة الحاضر، يَنقل زمنُها دائماً كثيراً أو قليلاً حضور سارد لايستطيع – كما يظن القارئ حتماً – أن يكون بعيداً جداً عن عمل يقدمه هو نفسه بصفته في غاية القرب. وذلك طبعاً أحد عناصر أثر رواية "*الغيرة*". وبالجملة، فلعلّي كنتُ قد بالغت بعض المبالغة في تقدير النتائج السردية لاستعمال صيغة الماضي (الذي لايعطي القارئ دائماً شعوراً حاداً بلاحقيَّة السرد) وقلّلت من شأن النتيجة السردية لاستعمال صيغة الحاضر (الذي يوحي بحضور للسارد في القصة إيحاءً لا يكاد يُقاوَم).

---

* *Le vice - Consul.*

* Homodiégétisation.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) في ص. 232، وقبل ذلك في ص. 40.

(2) هذا أقل بداهة في حالة بعض الحكايات القصيرة مثلية القصة، كأقصوصة «خمسون ألف دولار»* أو أقاصيص هامت، التي لا يتسم نظامُها السردي إلا قليلاً جداً بحضور *أنا* ذات تحفُّظ استثنائي (سأعود إلى ذلك)، وبالتالي لاشخصية.

(3) أكَّد لوي أراگون قائلا : «كلُّ رواياتي *تاريخية*، ولو أنها ليست *بزيِّ التاريخ*» (مقدمة لرواية "*أسبوع الآلام*")*.

(4) Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative: Le Point de vue*, Corti, Paris, 1981, p. 54.

(5) قلت *نساق*، وليس *يصاغ* (كلِّياً)، لأن الحاضر الأساسي هنا لا يُقصي استرجاعات بصيغة الماضي المركَّب أو استباقات بصيغة المستقبل.

---

* «Fifty Grand».

* *La Semaine sainte*.

www.ibtesamh.com/vb

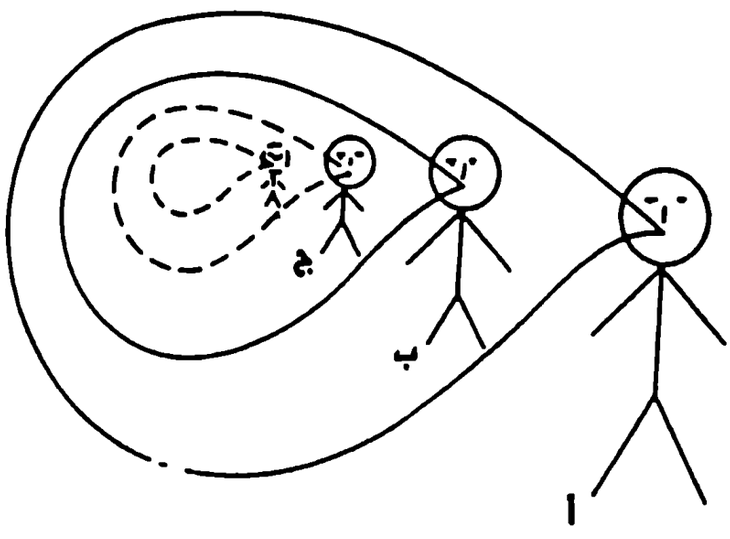
الفصل الرابع عشر

المستوى

كما أن نظرية التبئيرات لم تكن سوى تعميم لمفهوم «وجهة النظر» الكلاسي، كذلك ليست نظرية المستويات السردية سوى تنسيق لمفهوم «التضمين» التقليديّ، الذي كان عيبه الرئيس هو تقصيره عن تعيين *العتبة* بين قصة وأخرى، تلك العتبة التي تمثّلها واقعة أن القصة الثانية تتولاها حكايةٌ تُحكى في القصة الأولى. ولعل عيب تلك الفقرة من كتاب "*خطاب الحكاية*" أو العائق الذي يعوق فهمها على كل حال، يكمن في الخلط الذي يحدث عادة بين الصفة خارج القصة، التي هي واقعة مستوى، والصفة غيريّ *القصة*، التي هي واقعة علاقةٍ (واقعة «شخص»). فجيل بلا سارد خارج القصة لأنه لايندرج (*بصفته ساردا*) في أي قصة، ولكنه، ولو أنه خيالي، على مستوى واحد مباشرة مع الجمهور (الحقيقيّ) خارج القصة؛ ولكنه في الوقت نفسه ساردٌ مِثْليّ القصة، مادام يروي قصته الخاصة. وبالعكس، فإن **شهرزاد** ساردة داخل القصة لأنها قبل أن تنبس ببنت شفة، شخصية في حكاية ليست حكايتها؛ ولكنها في الوقت نفسه ساردة غيريّة القصة، بما أنها لا تحكي

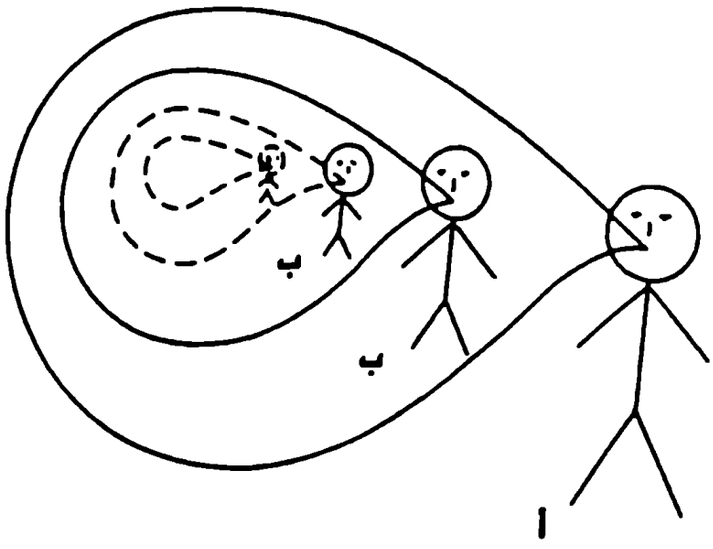
www.ibtesamh.com/vb

قصتها الخاصة. و« **هوميروس** » أو « **بلزاك** » هما خارج القصة وغيريًا القصة في الوقت نفسه، و**عوليس** أو **دي كريو** هما داخل القصة ومثليًا القصة في الوقت نفسه. ولعل مشكلة الخلط كامنة في سوء فهم للمضاف *خارج* القصة، الذي يبدو من المفارقة إسناده إلى سارد يكون، **كجيل بلا**، حاضراً (بصفته شخصيًّة) بالضبط في القصة التي يرويها (بصفته سارداً، طبعاً). لكن المهمَّ هنا هو أنه يوجد خارجاً عن القصة *بصفته ساردا*، وهذا كلُّ ما يعنيه هذا المضاف. وربما قام أبلغ تصوير لعلاقات المستوى هذه على تمثيل اندماجات الحكايات هذه عن طريق أشخاص يتكلمون في شكل فقاعات، كما في الرسوم الهزليَّة. وهكذا قد يُحْدِثُ ساردٌ (وليس شخصية، فهذا قد لا يكون له أي معنى) خارَج القصة ا (لِنَقُلْ السارد الابتدائي لقصص "*الف ليلة وليلة*") فقاعةً – هي حكاية ابتدائية مع قصتها – قد توجد فيها شخصية قصصيَّة (داخل القصة) ب (**شهرزاد**)، قد تصير بدورها ساردًا، داخل القصة دائماً، لحكاية قصصيَّة تالية قد ترِدُ فيها شخصية قصصيَّة تالية ج (**سندباد**)، قد تصير بدورها على سبيل الاحتمال ...، إلخ.



www.ibtesamh.com/vb

ومرة أخرى، فإن علاقات الشخص تتداخل بحرِّيَّة مع علاقات المستوى، دون أن يؤثر ذلك التداخل في اشتغالهما: ففي رواية "*مانون ليسكو*" مثلاً، نجد السارد داخل القصة والشخصية القصصية التالية شخصاً واحداً، هو **دي كريو**، الذي يُنعَتُ لهذا السبب بأنه ساردٌ مثليٌّ القصة. ونرمز إلى ذلك الوضع في الخطاطة بتضعيف للحرف – القرينة ب، بينما يشير الحرف ا إلى السارد خارج القصة الذي هو **رننكور**:



وقد أثارت فقرة *المستوى* تلك – على حدٍّ علمي– ثلاثة انتقادات. ينصبّ الانتقاد الأوَّل على الجوهر، ولكنني لا أستحضره إلاَّ على سبيل الذكرى، لأن صاحبته **شلوميث ريمون**، ما لبثت أن سحبته. إذ ظنت، في مراجعتها النقدية الممتازة لكتاب "*خطاب الحكاية*"، أن تحديد المستوى الابتدائيّ (السرد خارج القصة) يمكن أن يصير إشكاليّاً في حالات معيَّنة، وأن النسق الذي اقترحتُه لم يقدِّم أيَّ مقياس لإجراء ذلك التحديد:

www.ibtesamh.com/vb

ما الحكاية الابتدائية، مثلاً، في رواية "*حياة سيبستيان نايت الحقيقيّة*"* لـ**ڤلاديمير ڤلاديميروڤيتش نابوكوف**؟ هل هي حياة **سيبستيان** المعاد تشكيلها، أو هي بحث السارد عن سيرة أُخَيِّه؟ إن كل قرار يفترض تأويلاً ما افتراضاً مسبَقاً، والمقاييس الموضوعية ليست في المتناوَل. ثم إن بنية العمل الأدبي ذاتها تجعل البتَّ في أي مستوى متخيَّليّ هو ابتدائي وأي مستوى متخيَّليّ هو ثان أمراً مستحيلاً أحياناً، وهي استحالة تؤدي إلى إحداث اللبس السردي.

إن ما ينقص في تحليل **جنيت**، هو مجموعة من الخصائص التي ستساعدنا على تعرّف الحكاية الابتدائية، والتي قد تطبق أيضاً، في حالة اللبس السردي، على مستويين مختلفين[1].

وبعد بضعة أشهر من ذلك، دَرَسَتْ قضايا الصوت السردي في رواية "*حياة سيبستيان نايت* ..." مباشرة، فصرحت أخيراً بأن مقاييس كتاب "*خطاب الحكاية*" تكفي لتحليلها[2]. وفي الواقع (بل في الحقيقة) يبدو لي أن تلك الرواية لا تنم عن أي صعوبة من حيث تحديد المستوى الابتدائي، الذي يتشكل طبعاً من حكاية ڤ. ولن تكون هناك صعوبة إلاَّ إذا أُوِّلت «الحكاية الابتدائية» (أو «الأولى») بمعنى: «الأهم موضوعاتيّاً» (وهذا الخلط متعارف عليه). لكن تلك النقطة، التي تتعلق فعلاً بـ«التأويل»، ليست من اختصاص السرديات. (من هذه الناحية وبخروجي من دوري الراهن، سأقول – بين قوسين معتنى بهما – إن **سيبستيان** يبدو لي على كل حال الشخصية الأكثر *خضوعاً للتقييم* – الشخصية التي يستثمر فيها **نابوكوف** الحظ

* *The Real Life of Sebastian Knight.*

www.ibtesamh.com/vb

الأوفر من عجرفته. ولكن لا يزال منها قدر لاباس به لكاتب سيرته).

حقّاً أنا لا أدّعي أن استدراك **شلوميث ريمون** ينزّه هنا منهج كتاب "*خطاب الحكاية*" عن كل صعوبة: إذ توجد على الأرجح أوضاع سردية أكثر تعقيداً أو أكثر فساداً من الوضع السردي لرواية "*حياة سبستيان نايت...*" – كالوضع السردي لأقصوصة «الميتيلياد»* **لجون بارث**[3]، مثلاً، والذي لا يتضمن أقل من سبعة مستويات سردية؛ ومع ذلك لا يبدو لي أنه يثير صعوبة أكثر: ففي المستوى الابتدائي، يخاطب ساردٌ خارج القصة، كما ينبغي ودون أيّ لبس ممكن، مسروداً له خارج القصة أيضاً.

ولعل الـ«لَبس السرديّ» الذي كانت **شلوميث ريمون** تفكر فيه ليس من السهل إحداثُه؛ وذلك على الأرجح لأن بنى اللغة وأعراف الكتابة قلّما تفسح له المجال. وقلّما يمكن حكاية أن «تتضمن» حكاية أخرى دون أن تُشير إلى عملية التضمّن هذه، وبالتالي دون أن تسمّي نفسها حكاية ابتدائية. فهل يمكن هذه الإشارة وهذه التسمية أن تكونا صامتتين أو كاذبتين؟ أقرُّ بأنني لاأتمكن من تصور هذا الوضع، ولا من إيجاد أمثلة واقعية عليه، ولكن ذلك ربّما لا يكشف إلاّ جهلي، أو قصور خيالي، أو بلادة ذهن الروائيين، بل كل هذا مجتمعاً. ولعلّ الأقرب إلى ذلك في الحكايات الموجودة، هو مرة أخرى هذا الخرق المتعمّد لعتبة التضمين والذي ندعوه *انصرافا*: فعندما يتدخّل مؤلّف (أو قارؤه) في العمل الخياليّ لحكايته أو عندما تنحشر شخصية من شخصيات ذلك المتخيّل في الوجود

* «Menelaiad».

www.ibtesamh.com/vb

خارج القصصيّ للمؤلّف أو للقارئ، فإن أقل ما تحدثه هذه التدخلات أنها تثير البلبلة في التمييز بين المستويات. ولكن هذه البلبلة هي من القوّة بحيث تتجاوز كثيراً الـ«لبس» التقني المحض: إذ لا يمكنها أن تتعلق إلاّ بالفكاهة (**ستيرن، ديدرو**) أو بالخارق (**كورتاثار، بيوي كاساريس**) أو بخليط منهما (**بورخيص**، طبعاً)[4]، وذلك ما لم تشتغل صورة للخيال المبدع – نجد هذا طبعاً في الصفحات الأولى من رواية "*نوح*"*، حيث يعرض **جان جيونو** شخصيّات رواية "*ملك بلا تسلية*"* وديكورها وهي تزحم مكتبه العُلْويّ بينما كان يكتب تلك الرواية.

وتفكّر **شلوميث ريمون** أيضاً في صعوبة أخرى، إن لم تكن صياغة أخرى للصعوبة نفسها، ألا وهي: صعوبة الروايات «التي ليس فيها إلاّ سارد داخل القصة»؛ وتتساءل: «ماذا سيكون المستوى القصصي (خارج القصّة)؟»[5]. وأنا من الوهلة الأولى لا أتبيّن جيّداً، في غياب كل مثال، ما الذي يمكن أن تفكر فيه، وما المعنى الذي يمكن أن يكون لسؤالها: فلا يمكن سارداً أن يُدرَك بأنه داخل القصة إلاّ إذا سلّمت حكايةٌ يردُ فيها بأنه كذلك، وتشكل بالضبط هذا المستوى الذي تقول إنها تبحث عنه. ولكن الصحيح أن هذه الحكاية – الإطار قد تخضع فعلاً لحذف كامل، وذلك في الأدب الحديث على الأقل: نجد هذا في رواية "*السقوط*"*، مثلا، التي لا يسع فيها مونولوج **كلامنس** وهو في حضرة مستمعه الصامت إلا أن يكون «متضمّناً» ضمنيّاً في حكاية – إطار مضمَرة، ولكنها حكاية تستتبعها بوضوح كل المنطوقات التي لا ترتبط في هذا

* *Noé.*
* *Un Roi sans divertissement.*
* *La chute.*

www.ibtesamh.com/vb

المونولوج بالقصة التي ترويها، بل ترتبط بظروف ذلك السرد. ولو لم تلجأ رواية "*السقوط*" إلى هذا التضمين الضمنيّ، لأفلتت من النمط السردي[6]، مادامت تقوم شموليّاً على مونولوجٍ شخصيةٍ، بل على «مقطع مسرحيّ» طويل لا ردَّ له (مادامت تلك الشخصية ليست وحدها، بل تخاطب مستمعاً صامتاً): نص من نمط مسرحي، إذن، ربَّما أمكن إخراجه في المسرح – إن لم يكن قد فُعل ذلك – دون تغيير ولو كلمة واحدة. ويمكن إحداث الأثر نفسه – بطريقة أكثر وحشية ومباغتة– بإتباع ما كان يبدو حتى ذلك الحين حكاية ذات سارد (ومسرود له) خارج القصة رداً بسيطاً يكشف في النهاية عن أن الأمر كان يتعلق بحكاية داخل القصة يخاطَب بها مستمع حاضر: انظر آخر سطر من رواية "*شكوى بورتنوي*"* [7].

ويأتي الانتقاد الثاني أيضاً من **شلوميث ريمون**، التي كانت تضيف في مراجعتها النقدية قائلة:

> ربما كان مصطلح «الحكاية الأولى» (récit premier) مضلِّلاً قليلاً أيضاً، مادام يمكنه أن يخلِّف الانطباع بتحديد المستوى الأهمّ، في حين أن المستوى القصصي التالي في الواقع غالباً ما يكون أهم من الحكاية الابتدائية (récit primaire)، التي يمكن أن تصير مجرَّد ذريعة (كرواية "*خرافات كانتربري*"* مثلاً). وربما كان الأفضل تحاشي الحديث عن الحكاية «الأولى» (premier) أو «الثانية» (second) ومناقشة المستويات السردية (fictional) من جهة درجة تبعيتها[8].

ولريمون الحقّ طبعاً في أن تذكِّر –كما فعلتُ بدوري– بأن الحكاية «المتضمَّنة» قد تكون أهمّ موضوعاتيّاً من الحكاية

---

* *Portnoy's Complaint.*
* *The Canterbury Tales.*

www.ibtesamh.com/vb

المتضمَّنة لها (بل إن هذه الحالة هي الأكثر تواتراً)، ونلفي هنا صعوبة سبق أن لاقيناها. فقد اقترحتُ آنذاك، وأنا بصدد قضايا الترتيب، أن أطلق تسمية *حكاية ابتدائية* على ما كنت قد أسميته «حكاية أولى». ويبدو أن هذه الحيطة غير كافية، مادامت **شلوميث ريمون** تنتقد هنا «أوّل» في شكلها الإنكليزي *primary*، التي لعلَّها تصلح أيضاً لترجمة «ابتدائي» ولكنني أكاد لا أتبيَّن حلاً لهذه المشكلة الاصطلاحية -وذلك كما أن النحاة لم يجدوا حلاً لكون جملة فرعية «تابعة» يمكن أن تكون موضوعاتياً أهم من الجملة «الرئيسة». والواقع أن الحكاية المتضمَّنة تابعة سردياً للحكاية المتضمِّنة، مادامت الأولى مدينة للثانية بالوجود وقائمة عليها. والتعارض *ابتدائي/ ثان(وي)* يترجم هذه الواقعة على طريقته، ولابدَّ -فيما يبدو لي- من قبول هذا التناقض بين التبعيَّة السردية الأكيدة والتصدُّر الموضوعاتيّ المحتمل.

هذا التصدُّر يمنعني على كل حال (وأصل الآن إلى الانتقاد الثالث) من قبول التصويب الذي اقترحته **ميك بال** لاستعمالي الصفةَ *قصصيّة تالية* للدلالة على الحكاية التي ينتجها سارد داخل القصة. وعيب هذا المصطلح هو الذي أشرتُ إليه في الهامش 41 من الصفحة 273، وهو أن السابقة *méta-* تشتغل هنا على خلاف الاستعمال المنطقي - اللساني، حيث *métalangage* [=اللغة الواصفة] لغة يُتحدث بها عن لغة (أخرى)؛ أما في معجمي، فإن *métarécit* [= الحكاية التالية] حكايةٌ تُروَى ضمن حكاية. وتحاشياً لهذا القلب، تقترح **ميك بال** أن يُستبدَل به مصطلح *حكاية تحتية* (*hyporécit*)، الذي ترى أنه سَيُفلِحُ في وَسْمِ تبعيَّة إحداها لأخرى تبعيّة تراتبيّة[9].

www.ibtesamh.com/vb

واعتراضي عليه أنه يسمها بإفراط، وبصورة فضائية خاطئة، لأنه إذا صحَّ أن الحكاية الثانية *تتوقف* على الحكاية الابتدائيّة، فإنَّما يكون ذلك من جهة أنها *تقوم عليها*، كما يتوقف الطابق الثاني من عمارةٍ أو صاروخٍ على الطابق الأول، وهكذا دواليك. وعندي أن «تراتب» (وأنا لاأحبّ كثيراً هذه الكلمة) المستويات الابتدائيّ والثاني، إلخ.، تراتُب تدريجيّ. وقد قلتُ في الصفحة 240 إن كل حكاية هي في مستوى «أعلى» من مستوى الحكاية التي تتوقف عليها، والتي تسندها هي. وإذا كان لابدَّ من التخلّي عن - *méta* [تالي(ة)]، فلن أتخلّى عنها لصالح - *hypo* [تحتيّ]، بل، لصالح -*hyper* [فوقيّ] طبعاً وكما يمكن توقعه. ولكن ذلك التصوير العمودي ربَّما ليس التصوير الموفَّق أكثر ما يمكن، وأفضّل كثيراً خطاطة الاحتواء التي كان أشخاصي يمثلونها منذ قليل بفقّاعاتهم. وقد يمكن المنتخَب الاصطلاحي أن يكون هو: *خارج القصة، داخل القصة، داخل - داخل القصة*، إلخ. ولكن *métadiégétique* [قصصيّ(ة) تالي(ية)] يبدو لي - بما لايدع مجالاً للشك- واضحاً بما فيه الكفاية، وينطوي على ميزة تهمّني، هي ميزة أنها تشكّل نسقاً مع *métalepse* [= انصراف]. أما التناقض مع الاستعمال اللساني، فأنا مرتاح له، واللسانيّون لا يكادون يبالون به على ما يبدو؛ وعلى كل حال، فإن -*méta* لها استعمالات كثيرة، و*métaphysique* لاتعني خطاباً حول الفيزياء، كما أن *métathèse* لاتعني عرضاً لأطروحة (ولعل قدراً معيَّناً من سوء النية مُبَرَّر في الخلاف- فتلك إحدى قواعد النوع).

وقد اقترحتُ في الصفحات 243 - 245 تنميطاً للحكايات القصصية التالية، حسب «الأنماط الرئيسة من العلاقة» التي تعقدها مع الحكاية الابتدائيَّة. وكنت في الواقع أتناول أنماطاً من العلاقات الموضوعاتية، ولكن يمكن اعتبار أنماط أخرى -

www.ibtesamh.com/vb

كالعلاقات حسب نمط السرد: الشفهي (كما في قصص "*ألف ليلة وليلة*") والمكتوب (كما في قصة «الوقح العجيب») والتشكيلي (كما في قصيدة "*موسى النجيّ*...") . ولكن العلاقة الموضوعاتية نفسها قسمها **جون بارث**[10] بطريقة مختلفة بعض الاختلاف (وبمعزل عن عملي، الذي كان يجهله)، وهو الخبير في الموضوع، كما نعلم.

لقد ميَّزتُ بين ثلاثة أنماط أساسية، حسبما تذكُر الحكاية الثانيةُ أسبابَ الوضع القصصي الذي تتدخَّل فيه أو سوابقَه، فتؤدي وظيفة تفسيرية (**عوليس** مخاطباً **الفياسيين**: «هذا ما جاء بي هنا»)؛ أو تروي قصة مرتبطة بقصة الكون القصصيّ* بواسطة علاقة موضوعاتيَّة محض، هي علاقة المقابلة أو المماثلة التي يمكن عند الاقتضاء – إذا أدركها المسرود له – أن يكون لها أثر في الوضع القصصي وفيما يلي من الأحداث (الخرافة الحكمية التي يرويها **سينينيوس اكويپا**)؛ أو تعوزها الملاءمة الموضوعاتية، فتؤدي دوراً في القصة بمقتضى الفعل السردي نفسه ليس غير (**شهرزاد** تدفع الموت بواسطة حكايات). وكان ما يهمني هنا، ويتحكم في تنظيم أنماطي الثلاثة، هو أهمية الفعل السردي (المتنامية). أما ما يهمّ **بارث**، فهو بالضبط العلاقة الموضوعاتية بين العملين. لذلك يميز نمطاً أول، ذا علاقة لاغية («هيَّا ارو لنا قصة في انتظار انقطاع المطر»)؛ ونمطاً ثانياً، ذا علاقة موضوعاتيَّة محض (إنه الحالة الأولى لنمطي الثاني)؛ ونمطاً ثالثاً ذا علاقة «مسرحية»، أي حيث العلاقة الموضوعاتية، التي يدركها المسرود له، تستتبع نتائج في العمل الابتدائيّ (وهذه هي الحالة الثانية لنمطي الثاني). ومن ثم

---

* م.ع. – في الأصل: «ou qu'il raconte une histoire liée à celle de la diégèse».

www.ibtesamh.com/vb

فأنماطه الثلاثة توافق نمطي الثاني والثالث، الأمر الذي يثبت طبعاً أنه لم يدرك نمطي الأول، وأنه يفرّع نمطي الثاني تفريعاً أوضح مما فعلتُ- وهو ما يبدو لي أنه محقٌ فيه. ويبدو لي أيضاً، وأخيراً، أنه ينقص هنا من قيمة واقعة لا يجهلها طبعاً وهو القارئ الجيّد لقصص "*ألف ليلة وليلة*"؛ وهذه الواقعة هي الوظيفة القصصية (الرئيسة تقديرياً) لفعل السرد داخل القصة: ليس قتل الوقت فحسب (الأمر الذي ليس سلفاً لا شيء)، بل أيضاً ربح الوقت وبالتالي النجاة من الشنق (**كشهرزاد**).

ومن ثم أظن أنه باللجوء إلى تنميط **بارث** لتعديل تنمطي أنا، يمكن بلوغ توزيع أشدّ تفصيلاً، إن لم يكن شاملاً، أحدّده تحديداً أوضح مما مضى بلغة وظيفية:

1 - وظيفة تفسيرية (بالاسترجاع القصصي التالي، وهذا هو نمطي الأول سابقاً)؛

2 - وظيفة لم يكن قد فكر فيها **بارث** ولا أنا، وخطرت ببالي الآن، وهي: الوظيفة التنبوئية لاستباق قصصي تال لا يشير بعد إلى الأسباب السابقة للوضع القصصي، بل إلى النتائج اللاحقة به، كحلم **بوكابيل** حول مستقبل **موسى** في قصيدة "*موسى النجيّ...*"؛ وتتعلق بهذه الوظيفة كل الأحلام النذيرة والحكايات النبوئية ووحيّ **اوديبوس** وساحرات **مكبث**، إلخ.؛

3 - وظيفة موضوعاتيَّة محض، وهذا هو النمط الثاني عند **بارث** وبداية نمطي الثاني سابقاً، والذي أذكّر بأن إرصاده ليس إلاّ متغيّراً بارزاً جداً؛

4- وظيفة إقناعية: إنها تتمة نمطي الثاني سابقاً والنمط الثالث («المسرحي») عند **بارث**؛

5- وظيفة تسلية، وهي النمط الأول عند **بارث**؛

www.ibtesamh.com/vb

6- وظيفة عائقة، وهي نمطي الثالث سابقاً. غير أنه لابدَّ من تأكيد أن الوظيفة في النمطين الأخيرين، لا تتوقف على علاقة موضوعاتية بين القصتين، بل على الفعل السردي نفسه، الذي قد يكون على أبعد تقدير فعل كلام تافهاً تماماً، كما في التعطيل البرلماني، أو كالآيات التوراتية والمقاطع الغنائية التي يتلوها المخبران الصحفيان **هاري بلونت والسيد جوليغي** في شباك إدارة **كوليغان** للبرق، لشَغْل الخط حتى يمكنهما تمرير برقياتهما[11].

نقدان ذاتيان تلقائيان أو ثلاثة للانتهاء من المستوى السردي. إن الجزم (ص. 243) الذي يذهب إلى أن «الحكاية من الدرجة الثانية شكل يرقى إلى أصول السرد الملحمي ذاتها، مادامت الأناشيد من IX إلى XII من ملحمة "*الأوديسة*"... مخصَّصة للحكاية التي يحكيها **أوليس**» أكثر غلطاً (وهو غبيّ تماماً والحق يقال) من الجزم الذي سبق أن انتقدته بنفسي، والذي كان يرد أصول الاسترجاعات إلى العصور الملحمية الممعنة في القدم – ذلك الجزم الذي له به كبير صلة، مادام الاسترجاع **الأوديسيّ** قصصيّاً تالياً. إذ لا يمكن القول إن ملحمة "*الإلياذة*" تعجُّ بالحكايات الثانية؛ وأقل منه أن يمكن القول إن ملحمة "*الأوديسة*" تنطوي على «أصول السرد الملحمي»؛ بل سأتبيَّن فيها- وقد قلت ذلك في موضع آخر- بداية انتقال، شكليّ وموضوعاتيّ، من الملحمة إلى الرواية. فمجاهيل الزمن أبعد قليلاً.

وتتعلق غلطة أخرى (ص. 243، ولكن قبل ذلك في ص. 229) برواية "*اللورد جيم*"، التي بالغتُ في تقدير «تشابك»ها السردي مرتين. فليس هناك، على كل حال، غير سارد ابتدائي، وسارد ثان (هو **مارلو**)، وبعض الحكايات من

www.ibtesamh.com/vb

الدرجة الثالثة التي يرويها هذا السارد الأخير؛ وذلك بعيد إلى حدٍّ ما عن الأرقام القياسية التي حققتها قصص "*ألف ليلة وليلة*" أو رواية "*مخطوطة سرقسطة*" أو أقصوصة «المينيلياد». وربما كان عليّ أن أُسْنِدَ إلى البنية السرديَّة غموضاً من طراز آخر.

ولكن ربما كان النقد الأكثر أهمية والذي قد يُوجَّه لهذه الفقرة الخاصة بـ*المستوى*، هو أن حضوره بالذات يبالغ في تقدير الأهمية النسبية لهذه المقولة بالقياس إلى مقولة *الشخص*، ومن المؤكَّد أن جدول الصفحة 259 يشكو من عيب هو أنه يعرض تقاطع تعارضين شديدي التفاوت من حيث الأهمية. وكما أن الطابع السردي أو المسرحي لمشهد حواري (dialoguée) لا يتوقف إلاَّ على حضور بعض الجُمل التصريحيَّة أو غيابها، كذلك غالباً ما لا يكون الطابع داخل القصة لسرد، كما نرى بوضوح عند **موپاسان**، وأيضاً في كتاب "*جان سانتوي*"، سوى حيلة تقديم، عادة لا يُعتدُّ بها من نواحٍ كثيرة. وبالتبادل، قد تكفي جملةُ تقديمٍ (أو جملة ختامٍ، كما في رواية "*شكوى بورتنوي*")، دون أي تعديل ضروريٍّ آخر، لتحويل سرد خارج القصة إلى سرد متضمَّن. هكذا:

في مجلس **پاريزي**، كان ثلاثة رجال يثرثرون أمام المدفأة. قال أحدهم فجأة:

– عزيزي **مارسيل**، لعلك عشت حياة مثيرة. هل لك أن ترويها لنا؟

– بكل سرور، أجاب **مارسيل**، ولكنني أنصحكما بالجلوس، لأن ذلك قد يستغرق زمناً معيَّناً.

وبينما كان مستمِعا **مارسيل** يجلسان على مقعدين وثيرين، تنحنح هو واستأنف حديثه قائلاً:

– طالما نمت في ساعة مبكرة، إلخ.[12]

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Rimmon, «Comprehensive Theory of Narrative», pp. 59-60.

(2) «Problems of Voice in V. Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*», *PTL* 1, 1976, p. 489.

(3) وذلك ضمن:

Lost in the Funhouse, Doubleday, NewYork, 1968 [trad. fr. *Perdu dans le labyrinthe*, Gallimard, Paris, 1972]; voir *Palimpsestes*, pp. 391-392.

(4) أو وودي آلن: بفضل مساعدة ساحر، يندسُّ الأستاذُ **كجلماس** في قصة رواية "*مدام بوفاري*" ويصبح عشيق **إيما**، التي يردُّها إلى **نيويورك** القرن العشرين؛ وفي النهاية، بعد أن ملَّها (كما ملَّها **رودولف وليون**) يعيد شحنها إلى **يونفيل**؛ وبعد ذلك بقليل، يُدرجه ساحرُه خطأ في قصة جديدة (؟) غير روائية إلاَّ قليلاً: هي قصة كتاب نحو إسباني، تنتظره فيه أفعال شاذة جداً. وخلال غزليَّة انصرافية قال أستاذ من **ستانفورد** يعيد قراءة روائعه الأدبية: «لا أصدق عيني: أولاً، هذه الشخصيَّة الغريبة التي تُدعى **كجلماس**... والآن، هي التي تختفي من الرواية! في الواقع، أظن أن هذا هو خاصية الأعمال الأدبية الكلاسية العظيمة: إذ يمكنك قراءتها ألف مرة واكتشاف الجديد فيها دائماً» («The Kugelmass Episode», in *Side Effects*, Random House, New York, 1975, p. 50 [Trad. fr. «J'ai séduit Mme Bovary pour vingt dollars», in *Destins tordus*, trad. par Robert Laffont, 1981).

(5) قالت «قصصي» (p. 489)، ولعلها هفوة منها، مادامت *قصصي* مرادفة لـ*داخل* القصة.

(6) من *النمط* السردي وليس من *النوع* الروائي: إذ التَّخمان لا يلتبسان، ويمكن الرواية، التي هي نوع «مختلط» -كما قال أفلاطون عن الملحمة- أن تتخذ شكلاً مسرحيّاً محضاً: فيكفي أن تقوم حصراً على مشاهد حوارية لاتؤطِّرها أيُّ عبارة تقديميَّة؛ ذلك ما كان عليه، فيما أذكُرُ، حالُ بعض روايات ماري - أنطوانيت د ه ميرابو جيب الاجتماعية في بداية هذا القرن، وربما بعض روايات أخرى.

www.ibtesamh.com/vb

(7) «إظَنْ (*قال الدكتور*). الآن ربَّما نزضطيع ان نبضا، نعم؟»* (Philip Roth, *Portnoy's Complaint*, Random House, New York, 1967, p. 274 [Trad. fr. Folio, p. 372]). حقّاً، إن علامات توجيه الخطاب لهذا المسرود له المفرد، الذي هو المحلِّل النفسيّ **شپيلڤوگل**، ليست منعدمة في ثنايا النص؛ ولكنها لاتكفي للإشارة إلى وضع حوارٍ حضوريّ، كما في رواية "*السقوط*" – وقصارى ما هنالك أنها توحي بالمرسَل إليه المفضَّل لحكاية مكتوبة، دون إقصاء جمهورٍ تقديريٍّ أوسعَ: «ذاك انا، ايها الناس»* (p. 157/ p. 112). ومن ثم فـ«الكلمة النهاية» تُحدث، فعلاً، انقلاباً فجائيّاً في وضع سرديّ مزيَّف بعض الزّيف، لأن لفظة «الناس» لاتتفق كثيراً والتواجُه التحليلي.

(8) [Rimmon, «Comprehensive Theory of Narrative», p. 60].

(9) Bal, *Narratologie*, Klincksieck, Paris, 1977, p. 24, 35 *sq.* [Tr. angl. «The Narrating and the Focalizing», p. 247]; et «Notes on Narrative Embedding», *Poetics Today* 2, 1981, pp. 41-59.

وتستعمل ريمون الصفة قصصي تحتيّ بالقصد نفسه في كتابها: *Narrative Fiction*, p. 92 [م.ع.– تر. عربية: *التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة*، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدارالبيضاء، 1995، ص. 137].

(10) John Barth, «Tales within Tales within Tales», *Antaeus* 43, Autumn 1981, pp. 45-63 ; *Cf.* Cynthia Liebow, «La Transtex- tualité dans *The Sot-Weed Factor* de John Barth» thèse, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1982.

(11) Jules Verne, *Michel Strogoff*, chap. 17.

يتعلق الأمر هنا بحالة قصوى فعلا: ففي حالة **شهرزاد**، أو في حالة الحكاية المسلِّية، يتوقف أثر الإعاقة أو التسلية على أهمية المضمون القصصي التالي. غير أنه لاينبغي الخلط بين *الأهمية* و*العلاقة الموضوعاتية*: إذ الحكاية الأكثر فتنة ليست دائماً هي الحكاية التي

* Now vee may perhaps to begin, Yes?
* That's me, folks!

www.ibtesamh.com/vb

تكون أدقّ استحضاراً للوضع الذي تُروَى فيه، بل هي مثلاً الحكاية التي تكون أقدر على «الإلهاء». وتنطبق تلك العبارة على نمطينا الخامس والسادس في آن واحد انطباقاً جيّداً جداً.

(12) هذا الاستهلال غير المنشور، والذي هو معارَضة متوسطة لموپاسّان، لا ترِد في الدفاتر المحفوظة في الخزانة الوطنيّة الفرنسيّة (N.A.F. 16 640 à 16 702 [م. ع. – مخطوطات پروست]). وأنا مَدين باطّلاعي عليها وحدي لجَمّاعٍ من أوليفيي (في مقاطعة لوار)، يرغب في عدم ذكر اسمه ؛ وله ذلك.

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الخامس عشر

الشخص (1)

لاشك في أن تحويل «الشخص» – أي في الواقع تغيير العلاقة بين السارد وقصته (وبعبارة ملموسة: تغيير السارد) – يقتضي تدخُّلاً أكثر كثافة وثباتاً طبعاً، وله كل الحظوظ في أن يستتبع مزيداً من النتائج. وتُعارض **دوريت كون** رأي **واين بوث** الذي يذهب إلى أن مقولة الشخص كانت، في السرديات التقليدية، أكثر التمييزات «*افراطا في الاستغلال*»*، فتردّ بأنها كانت «*أقل* استغلالاً بلا جدال»* على يد السرديّين الفرنسيين، ولاسيما على يد مؤلّف كتاب "*خطاب الحكاية*"[1]. ولعل لهذا النقد ما يبرّره، ولو أنني أؤيّد اعتراض **بوث** على التقدير الزائد، في حين أختلف مع باحثين آخرين، وخصوصاً منهم –كما قلتُ– مؤلّفة كتاب "*العقول الشفافة*": إذ في هذا المجال، ليس من السهل العثور على التوازن الحق. وتخال **دوريت كون**، التي ترى أنني أعدت قليلاً من الاعتبار لهذه المقولة «في هيئة النمطين غيريّ القصة ومثليّ القصة» (**دوريت كون**، p. 163)، تخال أنني أقل اهتماماً بها وأشدّ تأخراً

* م. ع. بالإنكليزية في الأصل (overworked).

* م. ع. بالإنكليزية في الأصل (decidedly *under*worked).

www.ibtesamh.com/vb

في إيلائها هذا الاهتمام من أن أدرجها في مقولاتي الأساسية الأخرى، وتلاحظ، على أثر **شلوميث ريمون**[2] **وميك بال**[3]، غياباً مؤسفاً للـ« ترابط مع التبئير ». وهذه هي النقطة الأساسية، التي سأعود إليها بمزيد من الإسهاب ؛ ولكن لا بدَّ من الإشارة منذ الآن إلى أن أَهمِّيَّة مقولة *الشخص*، في أذهان أنصارها الأكثر عزماً أنفسهم، تقاس ـ فيما يبدو لي ـ بعلاقتها بقضايا الصيغة، الأمر الذي يؤيِّد عن غير عمد الأهمية الحاسمة لهذه القضايا.

وأريد أولاً أن أردِّد تحفظاتي من مصطلح *الشخص* نفسه، الذي لا أحتفظ به إلاّ على سبيل الخضوع للعادة، مذكراً بأنني أرى أن كل حكاية هي، صراحة أو ضمناً، « بضمير الشخص الأول »*، مادام ساردها قادراً في كل لحظة على أن يدل على نفسه بذلك الضمير. والرواية الكلاسية لاتَحرِم نفسها منه، كما تشهد على ذلك هذه الأمثلة الثلاثة المأخوذة عشوائيّاً تقريباً كما يقال:

- *أنا*، **شاريتون الأفروديسي**، سكرتير الخطيب **اتيناكوراس**، *سأروي* قصة حب حدثت في **سرقسطة**؛
- في قرية من قرى **المانتشا**، لا *أريد* أن أتذكر اسمها، كان أحد النبلاء يقيم منذ زمن غير بعيد...
- قلتُ للقارئ، في الفصل السابق، إن **السيد الوريثي** كان قد ورث ثروة ضخمة...

فأما المثال الأول، فهو مستهلُّ أولى رواياتنا كلها، وأعني "*مغامرات شيرياس وكاليرهُوي*" * [4]؛ وأما الثاني، فلاشك في

---

* م.ع. اقرأ أيضاً : « بضمير المتكلم ».

* *Adventures of Chaereas and Callirhoe.*

www.ibtesamh.com/vb

أن كل واحد قد تعرّفه*؛ وأما الثالث، فيفتتح الفصل الثالث من رواية "*طوم دجونز*". ومن ثم فالتمييز الشائع بين الحكايات بضمير الشخص «الأول» والحكايات بضمير الشخص «الثالث» يشتغل داخل هذا الطابع الشخصي حتماً لكل خطاب، حسب علاقة السارد (حضور أو غياب) بالقصة التي يرويها، فتشير «بضمير الشخص الأول» إلى حضوره بصفته شخصية مذكورة[5]، وتشير «بضمير الشخص الثالث» إلى غيابه بصفته كذلك. وذلك ما أعنيه بمصطلحي السرد مثليّ القصة والسرد غيريّ القصة، اللذين هما مصطلحان أكثر تقنية، ولكنهما أقل لبساً في نظري.

ولقد طور **نومي تامير**[6] و**سوزان رينگلر**[7] نقد المصطلحات التقليدية تطويراً شديداً. ولكن موقف **رينگلر** أكثر جذرية، مادامت ترى أن بعض الحكايات، كرواية "*صورة الفنان في شبابه*"، *لاسارد لها* بكل بساطة. ومن وجهة نظر نوعية، فإن مدى هذا الجزم يظل غير محدّد جيداً: إذ يبدو أن **رينگلر** تدرج فيه الحكاية «ذات السارد العليم» من النمط البلزاكي، والحكاية «التصويرية» ذات التبئير الداخلي الثابت، ولكن **بلزاك** و**جيمس** صاحب رواية "*السفراء*" لايمتنعان عن السماح بظهور سارد مزعج كثيراً أحياناً. ومن وجهة نظر وصفية، فإن عبارة *حكاية بلاسارد* لاتبدو لي قادرة على الدلالة، دلالة مبالغاً فيها كثيراً (عند **جويس** و**همنگواي** مثلاً)، إلاّ على الصمت النسبيّ تماماً لسارد يتوارى قدر المستطاع ويحرص على ألا يُظهر نفسه أبداً (وبالرغم من تصريحات **فلوبير** الموضوعانية، فإننا نعلم أن هذا ليس هو حال رواية "*مدام بوڤاري*"). ولكن المبالغة تبدو لي هنا مفرطة صراحة.

* م.ع. – المثال ماخوذ من رواية "*ضون كيخوطه دي لامانتشا*".

www.ibtesamh.com/vb

وأذكّر بأن أسطورة الحكاية التي لاسارد لها أو أسطورة القصة التي تروي نفسها بنفسها ترقى على الأقل إلى **پيرسي لوبوك**، الذي يكاد **إميل بنڤنست** يتبنى عباراته حرفيّاً (ولكن عن غير علم على الأرجح) بصدد مقولته ***القصة**** (≠ ***الخطاب***) وقد سبق لي أن استشهدت بجمل **لوبوك**[8]؛ وعليَّ الآن أن أذكّر بجمل **بنڤنست**، ولو أنها محفوظة في كل الأذهان. يقول: «الحق أن لا وجود بعد لأي سارد إذن. فالأحداث تُعرض كما تقع تبعاً لظهورها في أفق القصة. لا أحد يتكلم هنا، *بل يبدو* أن الأحداث تروي نفسها بنفسها»[9]. وكما نرى، فإن **بنڤنست** يستعمل الفعل *يبدو* ليلطف به الفكرة القائلة بأن الأحداث تروي نفسها بنفسها، ولكنه لا ينفرد برأي في شأن غياب السارد. ونادراً ما خلّفت عبارة طائشة، تؤخذ حرفيّاً على الفور، مقداراً أكبر من الخراب. وبما أنني ساهمت في تعميم هذه العبارة في حقل الشعريات، فإنني أظن أن عليّ أن أوضح الأمور هنا.

ففي مقالي «حدود الحكاية»، كنت أستشهد بذلك النص (نص **بنڤنست**) وأنا أستحسنه استحساناً كليّاً:

> وصف تام لما هو، في جوهره وفي تعارضه الجذري مع كل شكل تعبيري شخصي للمتكلم، حكاية في حالتها الخالصة... غياب تام، ليس للسارد فحسب، بل للسرد نفسه أيضاً... النص ماثل، أمام ناظرينا، دون أن يتفوّه به أحد، إلخ.[10]

ولعلي أحسن صنعاً، في ذلك اليوم، لو لويت معصمي، ولكنني (إذ لم أفعل ذلك) كنت أضيف على الفور أن التعارض بين «الحكاية» والخطاب لم يكن بمثل هذا الإطلاق قط، وأنَّ أيّاً من الحالتين لم تكن موجودة قط في الحالة الخالصة (وكنت أثبت

---

* م.ع. – عند الحديث عن بنڤنست، فإن histoire تؤوّل أيضاً بمعنى ***التاريخ***.

www.ibtesamh.com/vb

ذلك من خلال مثال أقصوصة «گامبارا» ذاته الذي كان **بنڤنست** قد استند إليه)، وخصوصاً أن التعارض لم يكن بين طرفين متناظرين، بل بين حالة عامة (هي الخطاب) وحالة خاصة تميّزها إقصاءات أو امتناعات، هي الحكاية، التي لم تكن بالتالي في نظري سوى *شكل من أشكال الخطاب* لم تكن فيه سمات النطق قط إلاّ معلّقة مؤقّتاً ووقتيّاً (وكان علي أن أضيف: *وجزئيًا جدًا*، لأن كل منطوق – في النهاية – هو في ذاته أثر نطق. وهذا، على ما يبدو لي، أحد تعاليم الذريعيات). ومنذ ذلك الحين، انتشرت الأسطورة بالقوّة الإغرائية القاهرة للعبارات المتطرفة، وهي القوة التي نعثر عليها مثلاً، كما قلت، عند آن **بانفيلد**[11]، التي تتمتع خير ما يكون التمتع بالثقة الإمبراطورية الخاصة باللسانيات **التشومسكية**.

ومنطلق **بانفيلد** هو الملاحظة الدقيقة (إن لم تكن الأصيلة) بأن صيغاً معينةً مميزةً للحكاية المكتوبة، كصيغة الماضي المبهم (*الماضي البسيط* في الفرنسية) والخطاب غير المباشر الحر، مجهولةٌ تقريباً في اللغة المنطوقة. وتستخلص من ذلك الإقصاء الفعليّ استحالة مبدئية، هي أن مثل تلك الجمل «لا تُقال» (unspeakables) أصلاً. وهو انزلاق مميِّز للنحو التوليدي، الذي يسارع دائماً إلى إعلان أنَّ ما لم يُقْبل بعد «غير مقبول». وتستنبط **بانفيلد** من هذه «اللاَّمقوليّة» المفترضة استنباطاً جريئاً هو أن النصوص التي ترد فيها مثل هذه المنطوقات لايمكن أن يَتفوَّه بها، *وبالتالي لم يتفوّه بها*، أحد. ومن ثم فلا أحد يتكلم فيها، ولذلك كانت فتاتُكم خرساء، وأُقصيَتْ وظيفةُ التواصل، و«اختفى [المؤلِّف] من النص نهائيّاً» (p. 222)، ومعه السارد، وصارت اللغة «معرفة موضوعية»، و«صارت مظاهرها الذاتية مبهمة» (p. 271). وذلك

www.ibtesamh.com/vb

التحول للخطاب يتفق، فيما يبدو، مع «التقسيم الحديث بين القصة والوعي، بين الموضوع والذات. وهكذا فالحكاية هي ذلك الشكل الأدبي الذي يعرض بنية الفكر الحديث ذاتها» (p. 254) – أي ذلك الشكل المعاصر للفكر الديكارتي ولاختراع هويگنز للساعة الدقاقة والمقراب :

> لاشك في أن ليس من باب الصدفة ان تكون فترة التاريخ الفكري التي تُنْعَتُ أحياناً بانها ديكارتيّة هي التي شهدت في فرنسا استعمال زمن تاريخي غريب عن الكلام في الجملة، واستعمال الخطاب غير المباشر الحرّ في "*الخرافات الحيوانية*"* للافونطين، وتكون الفترة نفسها هي التي عرفت اختراع الساعة الدقاقة والمقراب (p. 273).

لاشك في أن ذلك ليس من باب الصدفة.

وتذكر آن بانفيلد ببعض الاستخفاف(pp. 68-69) أولئك المؤلّفين (أمثال بارط وطودوروف) الذين أكّدوا، على العكس من ذلك، استحالة حكاية بلا سارد. غير انني لا أتردد في الانضمام إلى هذه الزّمرة الجديرة بالشفقة، مادام الأساسي في كتاب "*خطاب الحكاية*"، بدءاً من عنوانه، يقوم على افتراض هذا المقام النطقي الذي هو السرد، مع سارده والمسرود له، الخياليَّيْن أو غير الخياليَّيْن، الممثَّليْن أو غير الممثَّليْن، الصَّامتيْن أو الثرثاريْن، ولكنهما حاضران دائماً في ما هو في نظري – وأنا خائف– فعل تواصل. ومن ثم فعندي أن التأكيدات الشائعة التي ترى ألاّ أحد يتكلّم في الحكاية (وهي تحوُّل جديد للـ *showing* القديم، وبالتالي للـ *mimésis* القديمة جداً) لاتصدر عن حكم العادة فحسب، بل تصدر أيضاً

---

* *Les Fables.*

www.ibtesamh.com/vb

عن صمم مدهش عن النصوص. ففي الحكاية الأكثر بساطة، يكلّمني شخص ما، يروي لي قصة، يدعوني إلى سماعها كما يرويها، وهذه الدعوة اللبقة – التي هي ثقة أو إقناع– تشكل موقفاً يقينياً يتخذه السرد، وبالتالي يتخذه السارد: فحتى الجملة الأولى من أقصوصة «القتلة» (وهي ادعاء فارغ للحكاية «الموضوعية»)– «انفتح باب قاعة أكل هنري...» – تفترض مسبقاً مسروداً له قادراً مثلاً على قبول ألفة هنري الخيالية، وجود قاعة أكله، ووحدانية باب هذه القاعة، وبالتالي على *الدخول* في المتخيَّل كما يقال فعلاً. وسواء كانت الحكاية من المتخيَّل أو من التاريخ، فهي خطاب؛ ومع اللغة، لايمكن إنتاج غير الخطاب؛ وحتى في منطوق «موضوعي» مثل *يغلي الماء في* 100 *درجة**، يمكن كل واحد ويجب عليه أن يسمع في استعمال أداة التعريف «الشهيرة» [في الفرنسية] دعوة مباشرة جداً إلى معرفته بالعنصر المائي. وتبدو لي الحكاية التي لاسارد لها، والمنطوق الذي لانطق له مجرد أوهام، وهي، بصفتها كذلك، «لاتُزوَّر»: فمن دحض يوما وجود وهم؟ ومن ثم لا يسعني أن أعارض المخلصين لها إلا بهذا الاعتراف المحزن: «ربما كانت حكايتكم التي لاسارد لها موجودة، ولكن منذ سبع وأربعين سنة وأنا أقرأ الحكايات ولم أصادفها في أي مكان». ثم إن *محزن* كلمة مجاملة محضٌ، لأنني لو صادفت مثل هذه الحكاية، لأسلمت ساقيّ للريح: إذ عندما أفتح كتاباً، سواء كان حكاية أو لا، فإنني أفتحه *ليكلّمني* المؤلِّف. وبما أنني لست أصم ولا أخرس بعد، فإنه يتفق لي أن أردّ عليه أيضاً.

والتمييز الثانوي بين مثليّ القصة ذي السارد المحرِّك («البطل») ومثليّ القصة ذي السارد الشاهد تمييز قديم، مادمنا

* «*L*'eau bout à 100 degrés».

www.ibtesamh.com/vb

نجده منذ عام 1955 في مقال **نورمان فريدمان**. ولم أضف إليه سوى مصطلح *ذاتي القصة* للدلالة على الحالة الأولى، والفكرة، السريعة بعض السرعة، والتي مفادها أن السارد ليس له من اختيار إلاّ بين ذينك الدورين المتطرِّفين. وأُقِرُّ بأن ليس لهذه الفرضية أي أساس نظري، كما أقر قبلياً بالاً شيء يمنع أن تتولى الحكايةَ شخصيةٌ في القصة ثانويةٌ، ولكنها نشيطة. إنما الاحظ أنني لاأعرف مثالاً على ذلك، أو على الأصح إن المسالة لاتُطرح بتلك اللغة. ومهما يكن، **فواطسن وكاراواي وتسايتبلوم** هم فعلاً أصناف من المحرِّكين الثنائيين أو المحركين الثلاثيين في القصة التي برورونها والتي لايقضون فيها كلَ وقتهم وراء ثقب باب. ولكن يبدو كان دور السارد الذي يؤدونه، ووظيفة إبراز البطل التي يقومون بها *بصفتهم ساردين*، كانت تساهم في محو تصرفهم هم، أو على الأصح تساهم في جعله شفّافاً، ومعه شخصيتهم: فمهما أمكن أن يكون دورهم مهمّاً في أي لحظة من لحظات القصة، فإن وظيفتهم السردية تطمس وظيفتهم القصصية. وهذا الطمس القاهر لايفلت منه إلاّ البطل، الذي ليس له من يمّحي أمامه، ولكنني أود لو أضيف: *وليس ضروريا*. فالبطل كاتب السيرة الذاتية، أيضاً، يكون غالباً جداً في موقف الملاحظ، وربما كان مفهوم *البطل الشاهد* غير متناقض إلى الحد الذي يُظن قبلياً: إذ غالباً ما يلاحظ الأقّاق أكثر مما يشارك؛ **ودي كريو** يتحمل هواه وتصرف رفيقته غير المفهوم؛ ولا يكاد **مارسيل** نفسه يتعدى بطلاً سلبيّاً حتى الكشف النهائي الذي يولّيه مهمته[12]. و«الرواية بضمير الشخص الأوّل»، بصفتها سيرة ذاتية خيالية، هي في أغلب الأحيان رواية تعلُّم، وغالباً ما يقوم التعلّم أساساً على النظر والإصغاء، أو على مداواة الكدمات (ومع ذلك، لن أقول إن

www.ibtesamh.com/vb

ضمير الشخص الأوَّل هو «الصوت» الإجباري لرواية التعلُّم: فرواية "*فلهلم مايستر*"* استثناء صارخ إلى حدٍّ ما. ثم إن هناك رواية تعلُّم واحدة على الأقل يُعهد فيها بالسرد إلى شاهد خارجي، ألا وهي رواية "*الموت*"*. وليست رواية "*الدكتور فاوستوس*" ببعيدة عن ذلك، وهي التي إنما تدفع التعلم قليلاً فيما وراء حدوده المعهودة).

ولست متأكداً من أنني سأحتفظ اليوم بفكرة حدود لاتُعْبَرُ بين النمطين غيريّ القصة ومثليّ القصة. أما **فرانتس شتانتسل**، فيحرص – على العكس من ذلك وبطريقة أراها مقنعة غالباً – على مراعاة إمكان تدرُّج تدريجي: إمامن جهة السرد «التصويري» (المبأَر) (حيث يناوب بعض المؤلِّفين، أمثال **وليم ثاكراي** في روايته "*هنري اسموند*"* بين *أنا* و*هو*) وإما من جهة النمط «المؤلِّفي» (حيث تغازل نصوص كرواية "*مدام بوڤاري*" أو "*معرض الخيلاء*"* أو "*الإخوة كاراماروف*"*، بساردها المعاصر المواطن، النمطَ مثليَّ القصة ذا السارد الشاهد مغازلة شديدة الوضوح[13]).

وقد يكون المثال الأكثر خلوصاً على هذا النمط الأخير هو فعلاً سارد رواية "*الممسوسون*" الحاضر جداً، ولكن ليس باستمرار، دون دور حقيقي في العمل، والمبقَى بعناية (وعلى النقيض من **واطسن** أو **تسايتبلوم**) في شبه غفليّة. («**إنه السيد ج. ڤ.**، وهو فتى تلقى تعليماً كلاسيّاً واحتضنته الطبقة الراقية»:

---

* *Wilhelm Meister.*
* *The Way of All Flesh.*
* *Henry Esmond.*
* *Vanity Fair.*

* *براڤيي كَرَمازڤ.*

www.ibtesamh.com/vb

هكذا تقدّمه **ليبوتين** في الفصل III - 9)[14]. وقد سبق لي أن قلت منذ قليل إن مجرد وجود خاتمة بصيغة الحاضر يمكن أن يكون كافياً لإدخال مسحة من المثلية القصصيَّة، وليس لدي أي سبب يحملني على العدول عما قلته: فعلى النقيض من حاضر التعليق، أو من حاضر الإرجاع إلى لحظة السرد وحدها، فإن هذا الاستعمال للحاضر يدلّ بلا لبس على علاقة للسارد بقصته، هي علاقة المعاصرة. وانطلاقاً من ذلك، سيتردد المرء تردُّداً مبرَّراً بين تشخيص حالة القصة المثلية وتشخيص حالة القصة الغيرية ـ حسب تعريف هذين المصطلحين الذي ليس تعريفًا مطلقًا هو نفسه، على كل حال. ولذلك أفضِّل أن أُحْمَلَ هنا اليوم على منح هذا الحد الغامض لتدرجية **شتانتسل**، بالرغم من تحفظ **دوريت كون**، التي تعترض على شرط الاستحالة النحوية. تقول:

> لايمكن *اي نص* أن يوضع *على* الحدود الفاصلة بين السرد بضمير الشخص الأول والسرد بضمير الشخص الثالث، وذلك لمجرد أن الاختلاف النحوي بين الأشخاص ليس نسبياً بل هو مطلق[15].

و«السبب» أكيد، لكن النتيجة قد تكون كذلك وقد لا تكون حسب المعنى المعطى لكلمة *النص*: إذ قد يكون من الصعب على *جملة* أن تكون في المعسكرين معاً، ولكن نصّاً أوسع يمكنه أن يناوب بينهما (كما تفعل رواية "*ايسموند*" أو رواية "*طريق الفنلنديين*"*)؛ أو أن يتموضع (كرواية "*مدام بوفاري*" أو رواية "*الإخوة كاراماروف*") قريباً من الحدود إلى درجة لا نعلم معها بعد على أي الجانبين يتموضع؛ أو أن يلعب بقدرات تظاهر (إخفاء) السارد، كما فعل **بورخيص** في أقصوصة «شكل الحسام» التي استشهدت بها في الصفحتين 256 - 257، أو

---

* *La route des Flandres.*

www.ibtesamh.com/vb

ماكس فريش في رواية "*شتيلر*"*. وتفرط **دوريت كون** قليلاً في المجادلة هنا بلغة [ضمير] *الشخص النحوي*، وقد سبق لي أن تحدثتُ عن قلة ملاءمة ذلك المقياس. وإذا عُدل عنه إلى التعارض قصة مثلية/ قصة غيرية، فلابد فعلاً من التسليم بإمكان وجود (ومن ملاحظة وجود) أوضاع حدودية، مختلطة أو ملبسة، هي: وضع الإخباري المعاصر، الذي ذكرت بعض الأمثلة عليه منذ حين، والذي هو دائماً على حافة مشاركة ما، أو على الأقل على حافة حضور في العمل هو حضور الشاهد تماماً؛ أو وضع المؤرخ اللاحق، الذي يروي (كسارد رواية "*الإخوة كارامازوف*") أحداثاً وقعت «في مقاطعته» (المحيط الجغرافي القريب)، ولكن قبل ميلاده بزمن بعيد (مسافة زمنية)، ولا يعرفها إلاّ بشهادات متدخِّلة – وهذا الوضع أكثر ندرة وأكثر خفاء. وهو وضع مميِّز للسارد الابتدائي لرواية "*ملك بلا تسلية*"* الذي يُحسن التعبير بنفسه عن التباس وضعه:

> ثم عيشت أجمل الأيّام. قلتُ *عيشت*[بصيغة المبنيّ للمجهول]، إذ لم أكن موجوداً آنذاك طبعاً مادام هذا كله قد حدث عام 1843. ولكنه كان عليّ أن أسأل كثيراً وأن أتقمص الموقف لأدرك سر ما حدث حتى أن المطاف انتهى بي إلى أن أصير جزءاً من ذلك العهد[16].

ونعلم أن **جيونو** كان ينعت تلك الحكاية بأنها *اخبارية*، ولكن وضع ذلك «النوع» ملتبسٌ كثيراً عنده، وهو يشمل أيضاً، إلى جانب رواية "*ملك بلاتسلية*"، حكاية ذاتية القصة هي حكاية "*نوح*" أو إخبارية معاصرة هي إخبارية "*طاحونة بولونيا*"*. ومن ثم فإن ذلك النعت غير المحكم لاينبغي أن يمنعنا من الاحتفاظ

---

* *Stiller.*
* *Un roi sans divertissement.*

www.ibtesamh.com/vb

بمصطلح *اخباري* للدلالة على السارد المعاصر في رواية "*الإخوة كارامازوف*" أو رواية "*طاحونة بولونيا*"، واقتراح مصطلح *مؤرخ* (الخيالي، طبعاً) للدلالة على سارد رواية "*ملك بلا تسلية*". إن الحدود، التي ليست أكيدة حتماً، بين القصة المثلية والقصة الغيرية ربما مرت بين هذين النمطين، لو كان هناك فعلاً ما يكفي من الحيز لخط خيالي – مالم يكن ذلك (ليس بعيداً عن هناك) بين نمط رواية "*الإخوة كارامازوف*" ونمط رواية "*الممسوسون*". ومن ثم قد لا أقول بعد، كما قلت فيما مضى: «الغياب يكون مطلقاً، لكن الحضور درجات» (ص. 255). فالغياب أيضا درجات، ولاشيء يشبه غياباً ضعيفاً أكثر من حضور باهت. أو بعبارة أشد بساطة: على أيّ *مسافة* يُشْرَعُ في الغياب؟

ومع ذلك، لن أدعي أن اختيار الشخص (النحوي) مستقل تماماً عن الوضع القصصي للسارد. بل يبدو لي على العكس من ذلك بالضبط أن تبني *أنا* للدلالة على إحدى الشخصيات يفرض آليّاً وبلا مناص العلاقة مثلية القصة، أي اليقين بأن تلك الشخصية *هي* السارد؛ والعكس بالعكس، لكن تبني *هو* يستتبع بصرامة أيضاً أن السارد *ليس* هو تلك الشخصية.

ولعل ذلك التأكيد الثاني يطرح من الصعوبات أكثر مما يطرحه التأكيد الأول، لأنه يبدو، بسبب خلط شائع بين المؤلف والسارد، تأكيداً يصطدم بممارسة مقررة، بل شائعة، ألا وهي الممارسة التي يسميها **فيليب لوجون** «سيرة ذاتية بضمير الشخص الثالث»[17]. أقول «شائعة»، لأنه ربما حدث لكل منا، في الحياة الأكثر يومية، أن تكلم عن نفسه بضمير الشخص الثالث، ولو في مخاطبة الأطفال الصغار جداً (ولست متأكداً من سبب ذلك)[18]، حيث غالباً ما يمتد استعمال هذا الضمير

www.ibtesamh.com/vb

ليشمل الدلالة على المرسَل إليه أيضاً: «والآن، سيكون **موسُو** عاقلاً جداً: سيعود بابا بعد خمس دقائق». وألاحظ كذلك أن كثيراً من الشيوخ ربما يحملهم كبر سنهم على اعتبار كل مخاطَبيهم صبياناً فيعممون هذا الاستعمال، ناعتين أنفسهم بـ«الشيخ» أو «الجدة». وفيما يخص النصوص الأدبية، فلا مناص لي من الإحالة إلى كتاب "*تعليقات على حرب الغال*" لـ**يوليوس قيصر** وإلى الأمثلة التي ذكرها **لوجون**، والتي هي جزئية (**أندريه جيد**، **ميشيل ليريس**، **رولان بارط**)، أو كاملة (**هنري آدمز**، **نورمان مايلر**). وتبدو لي النصوص أو المنطوقات التي من ذلك النوع مشكّلة، كما يقول **لوجون** تقريباً، لحالات انفصال خيالي، أو تصويري، بين مقام مؤلِّفيّ ومقام ساردِيّ ومقام فاعليّ[19]: فنحن نعلم أو نخمّن أن البطل «هو» المؤلِّف، ولكن نمط السرد المتبنّى يتظاهر بأن السارد ليس هو البطل. ولذلك قد يكون علينا أن نتحدث عن *السيرة الذاتية غيرية القصة*[20]، ولو أن ذلك التعبير (كتعبير **لوجون** قبْلَه، ولو أنه أقل منه فظاظة) يخالف – مخالفة تحملها **لوجون** نفسه تماماً– تعريف **لوجون** للسيرة الذاتية بأنها تَطابق بين المقامات الثلاثة، المؤلِّف والسارد والبطل.

ويفرض ذلك الانفصال التصويري، فيما يبدو لي، قراءتين ممكنتين (أي ثلاثاً): فإما أن (القارئ يدرك أن) المؤلف يتكلم عن نفسه بجلاء، ويتظاهر بأنه يتكلم عن شخص آخر (**ستندال** الذي يستحضر **دومينيك** أو **سالفاتي**، **جيد** الذي يستحضر **فابويس** أو X)؛ وإما (أنه يدرك) أن المؤلف، الذي لايزال يتكلم عن نفسه بجلاء، يتظاهر بأن شخصاً آخر هو الذي يتكلم عنه (**جيد** الذي يعطي الكلمة هنا أو هناك لكاتب سيرة خيالي اسمه **إدوار**، و– بطريقة أكثر مشهدية – **گيرترود ستين** الذي يتظاهر بجعل سيرته الذاتية الخاصة تكتبها **آليس**

www.ibtesamh.com/vb

طوكلاص). ففي الحالة الأولى، يكون المؤلف متَّحداً مع السارد، وتكون الشخصية هي المنفصلة خيالياً؛ وفي الحالة الثانية، يكون المؤلِّف (موقِّع النص) متحداً مع الشخصية (هذا الكتاب الذي وقعه **گيرترود ستين** يروي حياة **گيرترود ستين**) ويكون السارد **طوكلاص** هو المنفصل خيالياً. لكن في كلتا الحالتين، يكون السارد منفصلاً عن الشخصية، وبذلك يكون السرد غيريَّ القصة. وأخيراً يمكن أن يحدث، خصوصاً عندما لاتكون مختلف المقامات مسماة وبالتالي ممسرَحة (كلها)، أن يتردد القارئ تردداً مبرَّراً بين ذينك التأويلين، أي بين نقطتي الانفصال الممكنتين. وهذا في نظري حال الصفحات غيرية القصة في كتاب "*رولان بارط بقلمه*"*، حيث لا نكون متأكدين كثيراً (حتى نكرر عبارات **لوجون** بصدد **ليريس**)[21] من أن علينا الاعتقاد أن المؤلِّف يتكلم عن نفسه وهو يتظاهر بأنه يتكلم عن شخص آخر (كما يصف **بلزاك** نفسه تحت ملامح **ماركاس** أو **ساشاروس**) أو وهو يتظاهر بأن شخصاً آخر يتكلم عنه (كـ**گيرترود ستين** من طريق **اليس طوكلاص**). وذلك الغموض الأساسي يجب مراعاته والحفاظ عليه طبعاً. ثم إنه يبدو لي حاضراً أيضاً في الاستعمالات الشائعة: ففي «سقط **موسُو**» (من نافذة الطابق الرابع)، يصعب القول هل **موسُو** المتكلِّم، الذي يتولى الحكاية، يوضِّع **موسُو** البهلوان، أو هل **موسُو** المتكلم، الذي يتولى البهلوان، يوضِّع السارد وهو يعارض لغة الغير. وعندما يُسأل **موسُو** عن هذه النقطة، فإنه يرفض هذه الإشكالية؛ إذ أن لمجاملة طفل يبلغ عمره ثلاث سنوات حدودها. ونجد الشك نفسه عندما يعلن والد جَدِّ **موسُو**: «الشيخ، إنه يشيخ».

---

* *Roland Barthes par Roland Barthes.*

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Cohn, «Encirclement of Narrative», p. 163.

(2) Rimmon, «Comprehensive Theory of Narrative», p. 59.

(3) Bal, *Narratologie*, pp. 112-113.

(4) [Gareth L. Shmelling, *Chariton*, Twayne Publishers, New York, 1974, p. 81].

(5) أُحدِّد بأنّها «مذكورة»، لأنه قد يمكن تخيُّل قصة لايكون فيها السارد، الحاضر ضمنياً بصفته شخصية، مذكوراً أبداً لأنه لن يؤدي أي دور. ولكنني أتخيَّل أن ضمير جمع المتكلِّمين سيصعب تفاديه.

(6) Nomi Tamir, «Personal Narrative and its linguistic Foundation», *PTL* 1, 1976, pp. 403-429.

(7) Ringler, «Narrators and Narrative Contexts», pp. 158 *sq.*

(8) انظر *أنفا*، الفصل 8، الهامش 3.

(9) Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 241. [Trad. angl. *Problems in General Linguistics*, p. 208].

(10) *Figures II*, pp. 62-64. [Trad. angl. *Figures of Literary Discourse*, pp. 138-140] [م.ع. – تر. عربية: «حدود الحكاية»، ترجمة بنعيسى بوحمالة، ضمن *آفاق* (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، ع 8-9، الرباط، 1988، ص. 62].

(11) Banfield, *Unspeakable Sentences*.

(12) أنا أذكّر بهذا التوكيد الموجود في كتاب "*درجة الصفر في الكتابة*"، الذي لا شك في أنه مبالغ فيه، ولكنه ليس مجرَّداً من كلّ حقيقة: «في الرواية، عادة ماتكون *أنا* شاهداً، و... هو فاعلاً» (رولان بارط، *الكتابة في درجة الصفر*، ترجمة نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970، ص. 41).

(13) انظر *فيما بعد*، الفصل السابع عشر.

(14) [Modern Library Edition, trans. Constance Garnett].

www.ibtesamh.com/vb

(15) Cohn, «Encirclement of Narrative», 1981, p. 168.

(16) Pléiade, p. 471.

(17) Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, Paris, 1980, chap. II.

(18) من المؤكَّد ان لذلك علاقة بنوع من الاستعمال البرهاني والتربوي للغة ؛ كذلك يُعَوَّدُ الأطفال، ولو من غير قصد، ان يُتحدَّث عنهم بضمير الشخص الثالث، وذلك ربما لأن هذه الصيغة تتيح نقل منطوق من فم إلى آخر دون تحويل نحوي: «**هُوَ هُوَ** ولد كبير، فهو يتناول حساءه بالشوكة».

(19) Lejeune, «Figure d'énonciation», *Je est un autre*, 1980, p. 34.

وقد قلت بنفسي «التبديل العرفي» (ص. 254)، والأمران سيَّان: إذ ان تبديل *انا* إلى *هو* صورةٌ* نطقيَّةٌ فعلاً.

(20) فالرواية من نمط رواية "*جيل بلاز*" هي طبعاً، ونسقيّاً، سيرةٌ غيْريَّةٌ ذاتيَّةُ القصَّة. وهي خيالية، في هذه الحالة، ولكن هناك روايات اخرى أكثر ارتباطاً بالواقع التاريخيّ أو الشخصي: فرواية "*روبنسون كروزوي*" سيرة لسيلكرك قليلاً (قليلاً جداً)، وبالرغم من تغيير الاسم؛ والسير الذاتية الكاذبة للأشخاص الحقيقيّين من نمط "*مذكرات السيد دارتانيان*"* (بقلم كورتيلز ده ساندرا)، أو "*مذكرات أدريان*" (بقلم مرگريت يورسنار) أو "*مسار الملك*"* (التي هي مذكرات كاذبة لمدام ده مانتنون بقلم فرانسواز شاندرناگور) هي النظير الدقيق فعلاً، في فئة الحكاية «المرجعيَّة»، لرواية "*تربية هنري آدمز*"*.

(21) Lejeune, *Je est un autre*, p. 34.

---

* م.ع. – صورة (figure) : بمعناها البلاغي، اي مجازٌ او محسِّن (بلاغيّ).

* *Mémoires de Monsieur d'Artagnan.*

* *L'Allée du roi.*

* *Education of Henri Adams.*

www.ibtesamh.com/vb

الفصل السادس عشر

الشخص (2)

توحي **دوريت كون** بأن مرجع[ـي] الـ**پروستي** جعلني أولي من الاهتمام للنظام مثليّ القصة أكثر مما أوليه للنظام غيريّ القصة[1]. وهو تفسير معقول، ولكنني لست متأكّداً من أن الملاحظة صائبة. وفي الواقع، فمن أصل الثماني الصفحات تقريباً التي محضتُها للـ«شخص» في الحكاية الـ**پروستية**، ينصب أكثر من نصفها ليس على طابعه مثلي القصة (النهائي)، بل على مروره من ضمير الشخص الثالث في رواية "***جان سانتوي***" إلى ضمير الشخص الأول في رواية "***بحثا عن الزمن الضائع***"، متبعاً بذلك مسبَّقاً نصيحة **دوريت كون** السديدة:

> طبعاً، لابد من الذهاب والمجيء باستمرار فوق الحدود، من أجل الوعي بالفروق والخصوصيات الإقليمية.

وأنا أبالغ طبعاً، مادمت قد حذوت حذو **پروست** فلم أَقُمْ هنا إلاّ برحلة في اتجاه واحد. ولكن حدث لي أن قرأتُ حكايات بضمير الشخص الثالث، وأن قمت بقليل من التنقل* الذهني

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل (Commuting).

www.ibtesamh.com/vb

السريع من نظام إلى آخر، وأنا أطفُّ على الحدود كما فعل **شارلي شابلن** في نهاية أحد أشرطته السينمائية. بل إنني تأمَّلْتُ في بعض الممارسات، الواقعية أو الخيالية، *للتحويل الصوتي**، أو إعادة الكتابة من ضمير الشخص الأول إلى ضمير الشخص الثالث والعكس بالعكس[2]. ومهما يكن، فإن **دوريت كون** نفسها تكمِّل رحلتي الوحيدة تكملة موفقة جداً ببعض الأمثلة على العكس المقلوب- أو المرور (الأكثر تواتراً في الظاهر) من ضمير الشخص الأول إلى ضمير الشخص الثالث: مثل **دوستويفسكي** في رواية "*الجريمة والعقاب*"*، و**جيمس** في رواية "*السفراء*"، و**كافكا** في رواية "*القصر*"[3]. ولعل هذه الأمثلة الأربعة (باحتساب مثال **بروست**) تبرهن على قرار مبرَّر للقيام بالعكس السردي، وبالتالي تبرهن على الشعور لدى هؤلاء المؤلِّفين بتفوق نظام أو آخر (أو على كل حال بامتياز ظرفيّ لأحدهما) - وبالتالي تبرهن على ملاءمة المسألة طبعاً (طبعاً، يمكن الاعتراض على علاقة إعادة الكتابة المحوِّلة للصوت* والتي أفترِضُها هنا بين رواية "*جان سانتوي*" ورواية "*بحثا عن الزمن الضائع*"، اللتين يمكن اعتبارهما عملين أدبيين متمايزين تماماً- وهو خلاف مهم. ومع ذلك، فالمؤلِّف يقوم بالعكس السَّردي في مروره من إحداهما إلى الأخرى؛ ولعله يمكن إيجاد أمثلة أكثر كثافة على مؤلِّفين يمرون، في أثناء حياتهم الأدبية، من تفضيل إلى تفضيل. وتلك إجمالاً حالةُ **هامت**، الذي مرَّ من ضمير الشخص الأول إلى ضمير الشخص الثالث).

---

* Transvocalisation.

* *بريستيهلينيي اي ناكارانيي*

* Transvocalisante.

www.ibtesamh.com/vb

غير أنني لست متيقناً من أنه يمكن المرءَ أن يستمد من هذه الأمثلة القليلة فكرة واضحة جداً عن الإجابة، أي عن الامتياز الدقيق الذي تمتاز به كل من هذه العكوس. ويمكن العودة إلى المتغيرات وقبليات النص* المختلفة أن تؤدي الى الشك في الفكرة المقرَّرة (ومفرطة التفاؤل قليلاً) القائلة بأن الحالة النهائية متفوقة عموماً – بما أن مثل هذا التقييم يتأتى في أغلب الأحيان من التبرير الاستعادي الشهير. فعكس **دوستويفسكي** (السردي) لا يصحبه أيُّ تعليق فيما يبدو، ثم إنه لم يخلِّف أي اثر للنسخة الأولى. وعُكُوس **جيمس** فيما يخص رواية "*ما كانت ميزي على علم به*" ورواية "*السفراء*" لم تثبتها إلاّ الشهادات المتأخرة التي أدلت بها المقدِّمات ؛ والصعوبة التي يثيرها **جيمس** بخصوص رواية "*ما كانت ميزي على علم به*" واضحة بما فيه الكفاية (المفردات اللغوية المحدودة للصبيَّة) ولكنها ليست مقنعة كثيراً (فقد استطاعت **ميزي** أن تروي هذه القصة بعد ذلك بسنوات)؛ وفيما يخص رواية "*السفراء*"، فإن تعليق **جيمس** مُبْهَمٌ كما أنه ملتهب: إذ يبدو أنه يجعل من الإغراء مثليّ القصة «لجّة» يفرُّ منها، «هوّة العنصر الروائي الأشدّ إظلاماً» (فأولئك الكهول العُزّب يبالغون دائماً في تقدير القليل الذي يحدث في حياتهم). والمثال الوحيد الذي يتيح مقارنة، من بين هذه الأمثلة، هو مثال رواية "*القصر*"، ولاشك في أن تعليق **دوريت كون** يجسِّد لبس الحالة: فهي تبيِّن تماماً سهولة التحول (استبدال للضمائر فقط) والتعادل الصيغي بين الصياغة الأوَّليَّة ذاتيَّة القصة والنسخة النهائية غيرية القصة المبأَّرة؛ ثم تضيف وقد تملَّكها ندم على

* م.ع. – المتغيِّرات : النُّسخ أو الروايات المتعدِّدة للنص الواحد ؛ قبليَّات النص: المسوِّدات التمهيدية.

www.ibtesamh.com/vb

أطروحتها:

غير أنه قد يكون من الخطإ الجسيم الارتكاز على حالة رواية "*القصر*" لتأكيد أن [ضمير] الشخص النحوي غير ذي أهمية من حيث بنيةُ حكايةٍ ومغزاها (p. 117).

ومن ثم يُنْتَظَرُ هنا وصفٌ لمزايا القرار النهائي؛ ولكن **كون** تلجأ على الفور إلى الحجة الدائرية لعصمة اختيار المؤلِّف:

من المؤكَّد أن **كافكا** ما كان ليزعج نفسه بالقيام بهذا التغيير الشاق في غمرة تأليفه لكتابه، لو ظن أن ذلك التغيير ليس له تأثير على متخيَّله.

وقد يمكن المحاجَّة إلى حدٍّ ما في الاتجاه الآخر:

من المؤكد أن **كافكا** ماكان ليزعج نفسه بمباشرة هذا التغيير في غمرة تأليفه لكتابه، لو خمَّن أنه سيستلزم تعديلات جوهرية –

غير أن قرار **كافكا** النهائي (التماس الإحراق)، على كل حال، لايشجع تماماً على استحسان كل اختياراته. ومهما يكن، فها نحن في حلقة لايمكن **دوريت كون**، ولا غيرها، أن تخرج منها إلاّ بتخمين:

لعله عرف معرفة واعية قليلاً أو كثيرا أن **ك** كانت له امتيازات على *أنا*، *ويمكن أن يكون* لمساوئ التقنيات الاستعادية الخاصة بتصوير الوعي نصيب *واحد* في قراره.

(وأشدد على العبارات الدالة على الشك أو المراوغة). فالطّعن واحد دائماً فعلاً: إنه وصفُ **لوبوك** للـ«مساوئ» المتصلة بالطابع «الاستعادي» (بالضرورة؟) للحكاية بضمير الشخص الأول[4].

www.ibtesamh.com/vb

وأقر بأن كل هذه الأوصاف القبْلية والتبريرات البعْدية تجعلني متشككاً. فالنتائج الصيغية (مادام هذا هو المقصود أساساً مرة أخرى) للاختيار السردي لاتبدو لي ضخمة، ولا آلية خصوصاً، كما يُقال عادة. وقد أثبتت **دوريت كون** نفسُها وبيَّنَتْ بمثال رواية "*الجوع*"* لـ**كنوت هامسون** أن حكاية مثلية القصة «استعادية» يمكنها أن تبأَر على البطل بالصرامة نفسها التي تُبأَر بها حكاية «تصويرية»، و**پروست** ينمُّ عن ذلك في كثير من صفحات رواية "*بحثا*..." . ومن ثم فأنا لست مقتنعاً على الإطلاق بأن إعادة كتابة رواية "*الجريمة والعقاب*" أو رواية "*السفراء*" أو رواية "*القصر*" بضمير الشخص الأول ستكون كارثة إلى هذا الحد (صحيح أنه عمل كتابيّ ممل وشاق، ولكنني لا أفكر في أن ألزم به أيّاً كان). وبالعكس، فإن السبب التخميني تماماً هو أيضاً (وأعني ضرورة إسناد الاستثمار الإيديولوجي لرواية "*بحثا*..." إلى خطاب السارد) والذي أفسر به الاختيار النهائي لـ**پروست** يمكن أن يبدو هشّاً فعلاً: إذ أن «ضمير الشخص الثالث» لم يفرط على مايبدو – بهذا المعنى – في إلجام **مان** ولا **هرمان بروخ** ولا **روبير موزيل** مثلاً. وقد أقنعتني مختلف تجاربي، الحقيقية أو الخيالية، التي اكتسبتها عن التحويل الصوتي، بخمسة أمور هي: 1. أن مرونة استعمال المواقف الصوتية تجعل هذه المواقف متعادلة تقريباً من حيث النتائج الصيغية؛ 2. أن النتيجة الوحيدة المحتومة مبدئياً، أي استحالة التبئير على شخصية بعد أن أُضْفي الصوتُ (وبالتالي سبق التبئير) على شخصية أخرى، يمكن تحريفها عن طريق انتهاكات بالزيادة حاذقة كثيراً أو قليلاً؛ 3. ومن ثم فإنَّ السرد غيريّ القصة *يستطيع* –كما تبيّن ذلك **جيمس** و**لوبوك** وغيرهما

* *Hunger.*

www.ibtesamh.com/vb

فعلا –، طبعاً وبلا انتهاك، أكثر مما يستطيعه السرد مثليّ القصة؛ 4. ولكن الفنان يمكنه دائماً، كما هو معلوم، أن يفضل مساوئ القيد المثيرة على مزايا الحرية المسكِّنة؛ 5. وأخيراً، فإن أهمية الاختيار الصوتي قد لا تتوقف فعلاً على أيّ ميزة أو سيِّئة ذات طابع صيغي، أو زمني، وإنما على الواقعة الخام لوجوده فقط: فالكاتب ـ في تصوّري ـ يرغب يوماً في أن يكتب حكاية بضمير الشخص الأول، وأخرى بضمير الشخص الثالث، مقابلٍ لاشيء، هكذا، على سبيل التغيير؛ وبعض الكتّاب يكونون متمرّدين تماماً على هذا الضمير أو ذاك، مقابل لاشيء، هكذا، لأن ذلك الضمير هو ما هو عليه، ولأن أولئك الكتاب هم ماهم عليه: لماذا يكتب البعض بالحبر الأسود، والبعض الآخر بالحبر الأزرق؟ (سيكون ذلك موضوع دراسة أخرى). ويتلقى القارئ، بدوره، حكاية ما مزوّدة بموقفها الصوتي، الذي يبدو له ملازماً لها ملازمة اللّون للعينين اللتين يحبهما[5]، والذي يظن أنه يناسبهما أحسن من كل لون آخر، لانعدام تجربة معاكسة. وباختصار، إن السبب الأكثر عمقاً (الأقل شرطية) قد يكون هنا، كما قد يكون في موضع آخر غالباً، هو: «لأن الأمر هكذا». وكل ما تبقى فهو تبرير.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Cohn, «Encirclement of Narrative», p. 163.

(2) *Palimpsestes*, pp. 335-339.

(3) [بخصوص كافكا، انظر]: Cohn, *Transparent Minds*, pp. 169-171 [Trad. fr. *La Transparence intérieure*, pp. 194-197]. ويذكر شتانتسل (في «Teller - Characters») مثلاً حالات جين أوستن في رواية "*الحس والحساسية*"* وجويس كاري في رواية "*سجين النعمة*"*؛ ويذكر جاك بُتي («Une relecture de Mauriac...», in *Edition et interprétation des manuscrits littéraires*, Bern, 1981) حالتين أخريين عند فرانسوا مورياك، في رواية "*صحراء الحب*"* ورواية "*قبلة للمجذوم*"*؛ وفي الاتجاه نفسه (اتجاه پروست)، نعرف عكس گوتفريد كيلر الذي وحَّدَ بضمير الشخص الأول مجموع رواية "*هاينريش الأخضر*"*، بعد خمس وعشرين سنة من طبعتها الأولى.

(4) لوبوك، *صنعة الرواية*، صص. 144 - 145، وانظر قولة منْدلَوْ الأحدث عهداً، والمذكورة في الهامش 10، الصفحة 219، من كتاب "*خطاب الحكاية*".

(5) كعيني جيلبيوت مثلاً، اللتين لايحبُّ مارسيل زرقتهما حبّاً جمّاً إلا لأنهما سوداوان (Proust, *Recherche*, PI, 141 [RHI, 153]).

---

* *Sense and Sensibility.*
* *Prisoner of Grace.*
* *Le Desert de l'amour.*
* *Le Baiser au lépreux.*
* *Grüner Heinrich.*

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الفصل السابع عشر

الأوضاع السردية

لا يكفي ذلك التحفظ من التأثير المفترَض للصوت على الصيغة لصرف القضية التي تُرِكَتْ مُعلَّقة، وأعني قضيَّة تأملهما معاً في هيئة ما يسمَّى عادة «وضْعاً سرديّاً». هذا المصطلح المعقَّد كان **فرانتس شتانتسل** قد اقترحه منذ أزيد من ربع قرن، ومنذ ذلك الحين لم يَنِ يعمِّق التصنيف الذي اقترحه له عام 1955 ويراجعه. وتأخذ عليَّ **دوريت كون** وعلى «السرديات الفرنسيَّة» برمَّتها – وهي على حق– أننا تجاهلنا إسهام هذا الشِّعريّ المهم[1]، ومن المؤكَّد أن قراءة متنبِّهة لكتابه الأول كانت ستجنِّبنا، في الستينيَّات، بعض «الاكتشافات» المتأخرة. وليس هذا موضع عرض قد لا يكون زائداً حقّاً على ضفاف نهر **السِّين**، ولكنه عرض قامت به **دوريت كون** في موضع آخر، بطريقة لافتة للنظر – وهي طريقة تهمُّنا عن كثب، مادامت مراجعتها النقدية لكتاب "*نظرية في الحكاية*"* تمرُّ جزئيّاً بمقارنة بينه وبين كتاب "*خطاب الحكاية*". ولذلك أحيل

* *Theorie des Erzählens.*

www.ibtesamh.com/vb

القارئ على مقالها هذا المركَّز جداً، وطبعاً على كتابي **شتانتسل** الرئيسين، اللذين سيكونان جاهزين عمَّا قريب سواء في نصهما الألماني أو في ترجمتهما الإنكليزية – وذلك في انتظار أن تصدر لهما ترجمة عربيَّة* محتملة.

ويقوم الاختلاف الأساسيّ بين طريقتي وطريقته – كما تقول **دوريت كون** وتثبت وتؤكِّد– على أن طريقة **شتانتسل** «تركيبيّة»، بينما طريقتي تحليليَّة (وأنا أدَّعي ذلك مراراً وتكراراً)[2]. وربما كانت كلمة «تركيبيَّة» خدَّاعة بعض الخداع، لأن هذه الكلمة تحمل على الظن أن **شتانتسل** يقوم لاحقاً بتركيب عناصر كان قد عزلها أوَّلاً ودرس كلاًّ منها لذاته. لكن العكس هو الصحيح؛ وذلك لأن **شتانتسل** انطلق، عام 1955، من الحدس الإجمالي لعدد معيَّن من الوقائع المعقَّدة (ولكنني أنا الذي أنعتها بهذا النعت) التي يدعوها «أوضاعاً سردية» والتي هي: الوضع *المؤلِّفي* (والذي لاأستطيع وصفه إلاَّ بتحليله، بمصطلحاتي، بصفته سرداً غيريّ القصة غير مبأَّر، كرواية "*طوم دجونز*" مثلاً)، والوضع *الشخصي*، الذي ستعاد تسميته فيما بعد الوضع *التصويري* (وهو غيريّ القصة ذو التبئير الداخليّ، كرواية "*السفراء*") و*أنا السارد** (وهو مثليّ القصة، كرواية "*موبي ديك*"). ومن ثم ستكون «تلفيقي» نعتاً أكثر صواباً، لولا أنها تتضمَّن إيحاء قَدْحيّاً مَّا. والواقع ببساطة هو أن **شتانتسل** ينطلق من ملاحظة اختبارية محقَّقة، هي أن الغالبية العظمى للحكايات الأدبية تتوزع بين هذه الأوضاع الثلاثة التي ينعتها –مصيباً– بالـ«نموذجية». وهو لا يباشر

---

* م.ع.– في الأصل française . ولكل أمنيته.

* م.ع.– بالألمانية في الأصل (Ich - Erzählung) .

www.ibtesamh.com/vb

تحليل هذه الأوضاع إلاّ فيما بعد، وخصوصاً في كتابه الأخير، حسب ثلاث مقولات أولية، أو أساسية، يدعوها *الشخص* (الأول أو الثالث) و*الصيغة* (وهي تقريباً، حسب **دوريت كون**، ما أسميه الـ«ـمسافة»: أي هيمنة السارد أو هيمنة شخصية «عاكسة»، حسب المصطلح المقتَبَس من **جيمس**) و*المنظور* (وهو ما أطلق عليه أنا أيضاً هذا الاسم، ولكنه مختزل عند **شتانتسل** في تعارض بين داخليّ وخارَجيّ يردّ التبئير الخارجي في الواقع إلى تبئير صفر[3]).

وأنا لن أتبع **دوريت كون** في عرضها المفصَّل جداً والذي تعرض فيه محاسن ومساوىء هذه المقولات الثلاث، التي تبدو لها ثالثتها زائدة؛ وعندي، طبعاً، أن الثانية هي الأَحْرَى بأن تكون زائدة، لأن مفهوم المسافة (*Mimesis/ Die-gesis* [*قصة/محاكاة*]) كنتُ أنظر إليه بعين الريبة منذ زمان طويل، ولأن تخصيص **شتانتسل** له (سارد/ عاكس) يبدو لي قابلاً لأن يُختزل بسهولة في المقولة التي نشترك فيها معاً، وأعني مقولة المنظور. كذلك لن أتبعها في المتاهة الدائرية التي تشكلها، في التقاليد الجرمانية العظيمة (**گوته- پيترسن**)، العجلةُ* العجيبةُ التي يصوِّر بها **شتانتسل** تدرُّج الأوضاع السردية وتشابك المحاور والحدود والقُبُوب والبرامق والجهات الأربع والحتارات والأحواق التي تجسِّد الحالة الأخيرة (زمنياً) لنسقه[4]. وقد عبَّرت في موضع آخر عن المشاعر المبهَمَة التي يوحي لي بها هذا النمط من الخيال، الذي هو هنا مناسَبة، من بين مناسبات أخرى، لتناقضات مثيرة وازدواجات خصبة مثلما هي غير متوقعة. وتتحدث **دوريت كون** في هذا الصدد عن

*م.ع.- في الأصل *rosace*، وهي زجاج كنيسة بشكل دائرة. ولكنّ المصطلحات التقنية اللاحقة التي لها علاقة بالعجلة جعلتني أفضل ترجمتها بـ «عجلة».

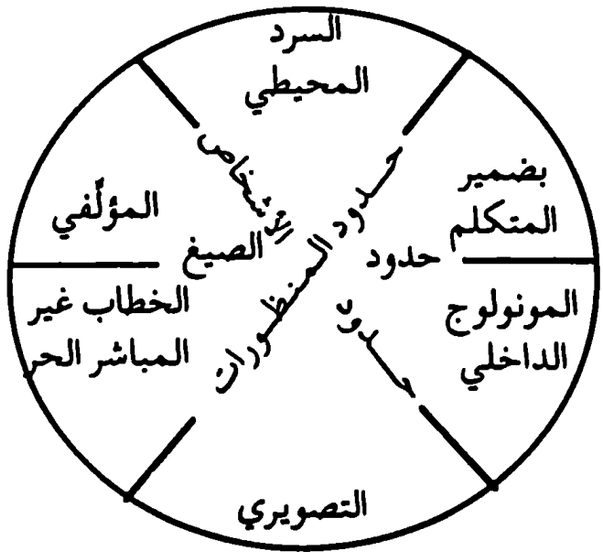
www.ibtesamh.com/vb

« محاصرة » للحكاية؛ وسأكون، أنا الذي أُتَّهم أحياناً بتعليب الأدب أو سَجْنه، آخر من يُدين تلك الطريقة التي يَمْسَحُ بها المرء مجاله، والتي لا تختلف عن غيرها من الطرق. ومع ذلك، فإن ميزة **شتانتسل** الرئيسة ليست في هذه التصويرات الشاملة، بل في تفاصيل « التحليلات »، أي القراءات. ذلك بأن **شتانتسل** ناقد أولاً وقبل كل شيء، شأنه في ذلك شأن كلِ الشّعريِّين الذين يحترمون أنفسهم ـ ولكن ليس هذا المظهر طبعاً هو الذي يمكن أن يشدَّنا هنا.

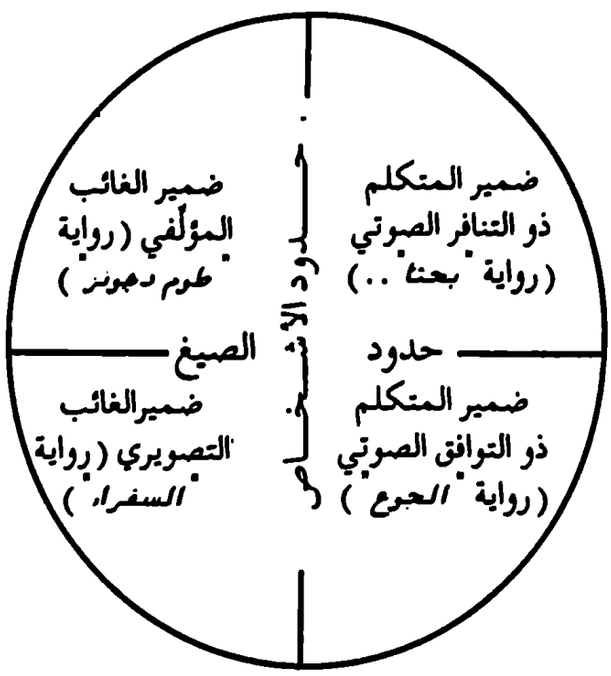
ويتأتَّى تعقيدُ نسقه الأخير (وأحياناً إبهامُه) كلُّه من رَغبته في عرض « الأوضاع السردية » الثلاثة بمشابكة ثلاث مقولات تحليليَّة (وهوس التثليث هنا حماقة أخرى من حماقاته). وعند ذهنٍ تأليفيّ، أن تقاطع تعارضين شخصيِّين بتعارضين صيغيِّين بتعارضين منظوريِّين قد يؤدِّي إلى جدول من ثمانية أوضاع معقدة. لكن تصوير **شتانتسل** الدائري ومشابكاته القُطريَّة تقوده إلى تقسيم إلى *ستة* قطاعات أساسية – وهو تقسيم يمكن تصويره كما يلي (وأوضِّح أن هذه الدائرة التي اعتنيت بتبسيطها لا تردُ عنده في أي مكان) وفيه نتبيَّن بين الأوضاع « النموذجية » الأولية الثلاثة ثلاثة أشكال وسطى، مقبولة جداً هي أيضاً، وهي: المونولوج الداخلي والخطاب غير المباشر الحرّ والسرد « المحيطي ». وإذا استثنينا هذا الشكل الثالث، الذي يرتدّ معظمه إلى وضع « أنا الشاهد »، فإن هاتين الدويلتين الحاجزتين* تبدوان لي من الصعب قبولهما في جدول للأوضاع السردية، مادام الشكلان الأولان نمطين لتقديم خطابات الشخصية أكثر من أي شيء آخر.

* م.ع. – *الدويلة الحامزة* : دولة محايدة واقعة بين دولتين وتحول دون تصادمهما.

www.ibtesamh.com/vb



وبما أن **دوريت كون** أيضاً لم يُرضِها ذلك التوزيع السداسيَ إلاَّ قليلاً، فإنها تحتجُّ بجملة يُقِرُّ فيها **شتانتسل** نفسه «بتوافق وثيق بين *المنظور* الداخلي و*الصيغة* التي يهيمن عليها السارد»، وتقترح إلغاء مقولة المنظور غير المجدية، الأمر الذي يختزل النسق دفعة واحدة في تقاطع تعارضين هما: الشخص والصيغة. وهذا ما يستتبع هذا الجدول الدائري الجديد:



www.ibtesamh.com/vb

ومصطلحا «التنافر الصوتي» و«التوافق الصوتي» أدخلتهما هنا **دوريت كون**، التي سبق لها أن استعملتهما في كتابها "*العقول الشفافة*"، ولكنهما معادلان فعلاً لمصطلحي **شتانتسل**: «مؤلّفيّ» (هيمنة السارد) و«تصويري» (هيمنة الشخصية بصفتها «عاكساً» أو بؤرة للسرد). والأمثلة المقترحة هنا بين قوسين هي أمثلة **شتانتسل** في النصف الأيسر، وهي أمثلة **كون** (في كتابها "*العقول الشفافة*") في النصف الأيمن. ويسرّني أن أستبدل، لأسباب بديهية، وكما فعل **ألان بوني** في ترجمته الفرنسيّة لكتاب **كون**، مصطلح *ساردي* (المأخوذ عن **روا پاسكال**) بمصطلح *مؤلّفيّ*. وبما أنني قد أخذت بذلك أعدّل بدوري تعديل **كون لشتانتسل**، فإنني أقترح أن أقدّمه في شكل هذا الجدول ذي المدخلين، والذي أرى أنه شكل محتوم من الآن فصاعداً:

الشخص / الصيغة	المتكلم	الغائب
الساردي	أ "*بحثاً عن الزمن الضائع*"	ب "*طوم دجونز*"
التصويري	ج "*الجوع*"	د "*السفراء*"

هذه التسوية العرجاء، عن طريق **دوريت كون**، بين تنميط **شتانتسل** وما قد يمكن أن يكون بداية تنميطي ستفيدني الآن في ملاحظة تقدم كمي معيَّن انطلاقاً من الأوضاع النمطيَّة الثلاثة **لشتانتسل**– 1955: ترفض **كون**، ربَّما لسبب وجيه، أنماط **شتانتسل**– 1979 الستة المفرطة في التنافر، فتعود القهقرى، ولكن ليس كليّاً، مادامت تضيف إلى الأوضاع الثلاثة الأولية

www.ibtesamh.com/vb

(ب، د، أ+ج) وضعاً واحداً وهي تفصل ج عن أ. ويمكن حسبان هذه الإضافة تقدُّماً، إذا اعتبرناها تنوُّع بكيفية مناسبة وفعالة تنميطاً أولياً، بدائياً قليلاً، ومختَزَلاً أكثر مما ينبغي في الأوضاع الأكثر تواتراً. كما يمكننا اعتبار التقدم غير كاف، فنتمنّى توسيعاً جديداً للجدول (مع تصويب أو دونه). ولعله آن الأوان الآن لتذكُّر التنميطات الأخرى المذكورة في كتاب "*خطاب الحكاية*" (صص.197-200) والتي كانت تفسح المجال- بكيفية شرعيَّة أحياناً- لأنماط غير ممثَّلة هنا: هكذا كان **بروكس ووارين** يأخذان بعين الاعتبار نمطاً من التبئير أكثر خارجية من الأنماط التي يفكر فيها **شتانتسل**، فيفسحان مجالاً للنمط *أنا الشاهد*، ومجالاً آخر للسرد «الموضوعي» من طراز **إرنست همنگواي**، الذي أضافه **رومبرگ** نمطاً رابعاً إلى ثالوث **شتانتسل**[5].

ومن ثم نتبيَّن أن الثالوث المذكور قد خضع لتعديلين متتابعين هما: تعديل **رومبرگ**، الذي أضاف نمطاً (هو، بمصطلحاتي، السرد غيري القصة ذو التبئير الخارجي)، وتعديل **دوريت كون**، التي أضافت نمطاً آخر (هو، بمصطلحاتي، السرد مثلي القصة ذو التبئير الداخلي). وقد يكون من المغري فعلاً (وكما يعلم الجميع، لابدَّ من مقاومة كل شيء إلاَّ الإغراء) جمع هاتين الإضافتين، الأمر الذي قد يسفر عن قائمة *بخمسة* أنماط.

ذلك بالضبط ما وصل إليه **جاپ لنتڤلت**، آخر منمِّطي الوضع السرديّ[6]، من طريق أخرى والحق يقال (ثم إنه لم يكن بمقدوره أن يعرف اقتراح **دوريت كون** الأخير)، ولو أن هذا الوصول ضمني. فهو يقوم أولاً بتقسيم ثنائي، هو تقسيم الشخص، الذي يسميه *سردا* غيري القصة/ مثلي القصة؛ ثم

www.ibtesamh.com/vb

بتقسيم ثلاثي لـ*أنماط السردية*، حسب «مركز توجيه» انتباه القارئ، الذي هو نوع من التركيب بين تبئيراتي والأنماط حسب **شتانتسل**: النمط *المؤلّفي* (≡ التبئير صفر)، النمط *الفاعليّ* (≡ التبئير الداخليّ)، النمط *المحايد* (≡ التبئير الخارجي: إنه النمط الفرعي المحايد عند **شتانتسل** - 1955، الذي يعاود الظهور هنا). ويشكل هذان التمييزان عند **لنتڤلت**[7] موضوع جدولين منفصلين يبدو أحدهما جاهلاً للآخر ولم يُرَكِّبا بينهما قط. ومن ثم سأتدخَّل مجدَّداً لإجراء تعديل جديد يتخذ مرة أخرى شكل جدول ذي مدخلين، جدول يتقاطع فيه «السَّرْد» و«الأنماط السردية» الثلاثة، وأدخل فيه من الآن، ربحاً للوقت (للحيِّز)، الأمثلة الموروثة من التقاليد (**شتانتسل**، **رومبرگ**، **كون**)، جاعلاً بين قوسين التعادلات التقريبية بين مصطلحات **لنتڤلت** ومصطلحاتي:

النمط (التبئير) / السرد (العلاقة)	مؤلّفيّ (التبئير صفر)	فاعليّ (التبئير الداخلي)	محايد (التبئير الخارجي)
غيريّ القصة	ا «طوم دهونز»	ب «السفراء»	ج «القتلة»
مثليّ القصة	د «موبي ديك»	هـ «الجوع»	

يقف القارئ في هذا الجدول المصطَنع على جليَّة الثالوث الأصلي (الخانات ا، ب، د + هـ) وإضافة **كون** (الخانة هـ) وإضافة **لنتڤلت** (الخانة ج) التي تؤيِّد إضافة **رومبرگ**. وآمل أن يتبين القارئ قصدي أيضاً: ففي هذا الجدول خانة فارغة، ربما شغلها وضعٌ سادسٌ، هو وضع سردٍ مثليٍّ القصة – محايد. هذا النمط

www.ibtesamh.com/vb

السادس يذكره **لنتفلت** ليرفضه، وهو يخال «أن مثل هذا البناء النظريّ سيخرق الإمكانات الحقيقية للأنماط السردية»[8]. ويمكن هذا الامتناع أن يبدو الحكمة ذاتها، ولكنني أتساءل ألا توجد حكمة أكثر (حكمة مختلفة تماماً، والحق يقال) في مبدإ **بورخيص** الآتي، وهو «أنه يكفي أن يكون كتاب قابلاً للتصوُّر لكي يوجد»[9]. إذا قبلنا بهذه النظرة التفاؤلية، ولو لقوّتها التشجيعيَّة، وجب فعلاً أن يوجد الكتاب المعنيّ (الحكاية من النمط السادس) في مكان ما من رفوف **خزانة بوج بابل**.

ومن ثم فقد بحثت عنه فيها (وتلك الخزانة أسهل منالاً وأيسر في الشتاء من **خزانة پاوند** التي سبق أن حيَّيتُها، وهي أشدّ حفاوة من **خزانتنا الوطنية*** البئيسة بـ... كيف أقول؟– بالتفتيش في رفوفها)، ووجدته فيها، وفي نسخ عديدة. فهناك، مثلاً، روايات **هامت** بضمير المتكلِّم (بغض النظر عن كثير من الأقاصيص) وسلالة عريضة تنتمي إلى نوع الرواية المثيرة*. وهناك أيضاً مونولوج **بينيي** في رواية "*الصخب والعنف*"[10]، المعاصرة لرواية "*المحصول الأحمر*" (1929). وهناك كذلك، على ما يبدو لي، رواية "*الغريب*" **لألبير كامي**.

ولعل ذلك الكلام قد قيل ببعض العجلة، ويستدعي بعض التنويعات الطفيفة أو التوضيحات الدقيقة. فأما التوضيح الدقيق الأول طبعاً، فهو أن ذلك الوصف لرواية "*الغريب*"، والذي اقتبسته على الإجمال من **كلود– إدموند مانيي**[11]، رفضه **لنتفلت**، الذي اعتمد على تحاليل **ب.ت. فيتش**[12]، فنسب

---

* Bibliothèque Nationale.

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل (Thriller).

www.ibtesamh.com/vb

جزءاً من هذه الرواية إلى نمطه المؤلّفيّ ونسب جزءاً آخر إلى نمطه الفاعليّ. إذ من البديهيّ فعلاً أن التحيُّز السلوكي، عند **كامي** كما عند **هامت**[13] أو **ريمون شاندلر**، يخضع لبعض المخالَفات، في نهاية القسم الأول مثلاً (وهو ادعاء فارغ لنقاد **كامي** ذوي النزعة النفسيَّة)، حيث يمنح **مورسو** نفسَه بعض كلمات التفسير أو التأويل الرمزيّ.

وقد يمكن صياغة التوضيح الدقيق الثاني بمصطلحات **لنتڤلت** نفسه، الذي يعرِّف أنماطه السردية تبعاً لما يدعوه الصعيد «الإدراكي- النفسي». وربما استفاد ذلك الزوج هنا من تفكيكه إلى صعيد إدراكي وصعيد نفسي (وسيُضحك هذا التمييز الفلاسفة، ولكن لابدَّ من أن يتسلى الجميع). فالصيغة السردية لرواية "*الغريب*" «موضوعية» على الصعيد «النفسي»، من حيث إن البطل السارد لا يذكر أفكاره (المحتملة)؛ وهي ليست «موضوعية» على الصعيد الإدراكي، لأنه لا يمكن القول إن **مورسو** يُرى في الرواية «من الخارج»، فضلاً عن أن العالَم الخارجي والشخصيات الأخرى لا ترد فيها إلا بصفتها (بقدر ما) تدخل في حقله الإدراكي. وقس على ذلك، وبطريقة أكثر نسقية على الأرجح، في رواية "*الصخب والعنف*":

> أَمْسَكُوا بي. كان ذلك ساخناً على ذقني وقميصي
> «اشرب»، قال **كونتين**. أمسكوا برأسي. كان ذلك ساخناً فيَ أحشائي وأعدت الكرَّة. كنت أصيح الآن، وكان أَمْرٌ ما يحدُث في أحشائي فكنتُ أزداد صياحاً، وأمسكوا بي حتى انتهى ذلك. عندئذ سكتُّ. كان ذلك يدور دائماً، ثم بدأت الأشكال...[14]

بهذا المعنى، طبعاً، تكون صيغة رواية "*المحصول الأحمر*" أو رواية "*الصخب والعنف*" أو رواية "*الغريب*" تبئيراً

www.ibtesamh.com/vb

داخلياً أكثر من أيّ شيء آخر، وربما كانت العبارة الإجمالية الأصحّ هي ما يشبه «التبئير الداخليّ مع نقصان شبه كليّ[15] للأفكار». وهي أصحّ، ولكنها أشدّ إزعاجاً، كما لو وصفنا **سلّم فا الكبير** بقولنا: «هو **سلّم دو الكبير** مع خَفْضٍ منظَّم **لسلّم سي**». وهي مزعجة وخصوصاً مُغرِضة، لأنها تفترض اعتباطاً أن **مورسو** يفكّر في أمر ما. والافتراض المعاكس، الذي قد يبسِّط كلَّ شيء (وهو افتراض **جان بول سارتر** تقريباً، الذي يذهب إلى أننا نرى كل ما يراه ذلك اللوح الزجاجيّ الذي هو وعي **مورسو**، «مع فارق هو أنه مبنيٌ بحيث يشفّ عن الأشياء ولا يشفّ عن الدلالات»[16])، يبدو لي افتراضاً اعتباطياً هو أيضاً. ومن ثم فلنُعْرِض عن كلّ تأويل، ولنترك تلك الحكاية لغموضها، الذي من الحريّ أن تكون عبارته: «يروي **مورسو** ما يفعله ويصف ما يدركه، ولكنه لا يقول (ليس: *رأيه فيه*، بل:) *هل له رأي فيه*». ذلك «الوضع»، بل هنا ذلك *الموقف* السردي، هو الآن ذلك الذي يشبه سرداً مثليّ القصة «محايداً» أو ذا تبئير خارجي، شَبَهاً أفضل أو أقلّ سوءاً.

قلتُ «الآن» فعلاً، أي في حقل الأدب الموجود في هذا التاريخ (وعلى حدٍّ علمي). ولكن هذا ليس إلاّ معطى واقعياً، لا يجيب عن السؤال الأشدّ نبلاً (الأكثر «نظريّة»): هل السردُ مثليُّ القصة ذو التبئير الخارجي الصارم *ممكن*؟

وقد يكون على مثل هذه الحكاية طبعاً، ولو أن البطل[17] هو الذي يتولاها، أن تتبنّى عنه، وعن كل الأشياء، وجهة نظر ملاحظ خارجي (غير مسمّى) عاجز ليس عن معرفة أفكاره فحسب، بل أيضاً عن اعتناق حقله الإدراكي. ويعتبر مثل هذا الموقف السرديّ متنافراً، عموماً حتى لا نقول بالإجماع، مع

www.ibtesamh.com/vb

المعايير المنطقيَّة – الدلالية للخطاب السردي. وهذا طبعاً هو السبب الذي جعل **رولان بارط** يعلن أنَّ جملة مثل: «بدا رنينُ الثلج مع الكأس وقد أوحى **لبوند** إيحاء مفاجئاً» جملة غير قابلة للترجمة إلى ضمير المتكلِّم[18]. ومن ثم سيُقال عن جملة مثل: «بدا رنين الثلج مع الكأس وقد أوحى *لي* إيحاء» إنها جملة مستحيلة، أو بعبارة أدق، وبلغة **نعام تشومسكي**، إنها جملة «غير مقبولة»[19]. ولكن يبدو لي، أنا، أنه لا ينبغي الإسراف في استعمال قرارات اللامقبوليَّة هذه. ففي أثناء مناظرة عقدت في **جامعة دجونز هوپكنز** في أكتوبر 1966، تناول **رولان بارط** المثال نفسه، فأعلن إعلاناً أكثر جزماً أو أكثر تهوُّراً: «لا *يمكن* القولُ: بدا *رنين الثلج موحياً لي ايحاء مفاجئاً*»، وأردف بعد ذلك بقليل: «لا *يمكنني* القولُ: "لقد متُّ"». فما كان من **جاك دريدا** إلاَّ أن اعترض عليه بـ «*لقد متُّ*» **السيِّد ثالدِمار** عند **إدگار آلن پو**، وبتعقيد مشكلة الاستحالات المنطقية في اللغة[20]. ومن وجهة النظر التي تستغرقُنا هنا، فإن الاعتراض ربَّما لم يكن جذريّاً بما فيه الكفاية، لأن المسألة ليست كثيراً أن نعرف *بايّ معنى* هذه الأقضية «عبثيَّة» (مشكلة منطقيَّة)[21]، ولكن 1. هل من *الممكن* أو من غير الممكن نطق أقضية عبثية (بأيِّ معنى كان)– وهو سؤال أسمح لنفسي بالقول إنه *أدبيّ*، والجواب عليه هو بالإيجاب طبعاً (والدليل على ذلك– من بين أدلَّة أخرى؛ وهو دليل يَردُ مرتين– هو جملة **بارط** نفسها، التي ربَّما كان الاعتراض الجذريُّ عليها أكثر فظاظة: «لقد قُلْتَ ذلك للتوِّ») ؛ 2. وهل مثل هذه المنطوقات مقبولة، في نظر القارئ أو المستمع، بطريقة أو بأخرى (والتي ربما هي طريقة لا ينبغي التسرُّع في القول إنها «مجازية»)، بالرغم من شذوذها الراهن، بل *بالنظر اليه*، وبالتالي *بمقتضاه*، بمعنى من المعاني. إذ أن ما

www.ibtesamh.com/vb

يرفضه «الإحساس اللغوي»، المتأخر دائماً بجملة، ما يرفضه اليوم، قد يقبله غداً تحت ضغط التجديد الأسلوبي. وفي نهاية المطاف، وحتى نعُود إلى سردنا مثليٌ القصَّة الشَّبحيِ (بعدُ) ذي التبئير الخارجيِ، فإن اللغة المشتركة تَقبل وتمارِس في كلِّ الأيام (إذ ليست الفُرصُ هي التي تنقصنا) منطوقات مثل: «كنتُ أبدو كالمغفَّل». ومن ثم يبدو لي أنه قد يكون من الإهانة غير المجدية للمستقبل أن يُقصَى ذلك الشكلُ من «الإمكانات الحقيقيَّة للأنماط السردية»[22]. وعند **بول سيزان** و **كلود ديبوسي** و**جويس** كثير من السمات التي لعلّ **جان أوگست أنگر** و**هكطور برليوز** و**فلوبير** كانوا سيعلنون أنها «غير مقبولة»- وهلمَّجراً. ولا أحد يعلم أين تنتهي «الإمكاناتُ»، الواقعية أو النظرية، لأيّ شيء كان. ومن ثم يبدو لي من الحكمة «توقُّع»، أي رسمُ خانة للنمط الذي يهمُّنا، ولو أن رواية "*الغريب*" لا تملأُها الآن إلاَّ مؤقَّتاً ومع علامة استفهام. والقارئ الكريم مدعوٌّ هنا إلى أن يسجِّلها فيها بنفسه.

ومن ثم ها نحن ننتقل من «الأوضاع النموذجية» الثلاثة لشتانتسل- 1955 إلى ستة أوضاع، تتفاوتُ شيوعاً والحق يقال، ولكنها كلها توافق تقديريَّةً تأليفيَّة ما لجدول بـ «الممكنات السردية» لا يدمج الآن سوى مقولتين، هما مقولة «الشخص» ومقولة المنظور. وقد يمكن التفكير في جدول أكثر تعقيداً، يتناول المستوى السردي والموقع الزمني (السرد اللاَّحق أو السابق أو المتواقت) والـ«مسافة» إذا كان المرء متشبِّثاً بها، وأيضاً ثابتات الترتيب والسرعة والتواتر. وبدفع الجدول إلى هذا الحدّ، فإنه قد لا يعود من الممكن طبعاً أن يطبَّق على أعمال أدبية كاملة (ثم إنه لا أحد يستطيع القيام بذلك بكل دقة)،

www.ibtesamh.com/vb

وإنما على هذا المقطع أو ذاك، الذي يكون قصيراً جداً أحياناً، مادامت *العلاقة* (« الشخص ») هي وحدها التي تعمل بطريقة ثابتة تقريباً في مجموع حكاية من الحكايات. أضف إلى ذلك أن الجدول قد يصعب عليه كثيراً أن يَرد في صفحة من كتاب. ومن ثم أكتفي هنا- على سبيل المثال وأنا أتحايل قليلاً بموارد الحيز ذي البعدين- بجعل الثابتات الثلاث، التي هي التبئير والعلاقة والمستوى، تتقاطع في جدول واحد. وأحتفظ بالأمثلة التي غدت تقليدية، ولكنني أعيد عناصر اصطلاحي إلى أصلها. فالنصف الأيمن مطابق للجدول السابق، حيث ترد رواية "*الغريب*" الآن في مكانها، مع علامة الاستفهام التي تليق بها. والنصف الأيسر يكرِّر الأنماط الستة نفسها في وضع سرد داخل القصة، وبالتالي وضع حكاية قصصية تالية. وفيه أجعل ثلاثة أمثلة نموذجية تقريباً، وأترك ثلاث خانات فارغة، بسبب الكسل من جهة، واحتراماً لفطنة القارىء من جهة أخرى: فما كان ليعسُرَ العثور على حالة حكاية مثلية القصة - قصصية تالية غير مبأرة (أو غير مبأرة كثيراً). والعمود الأيسر أكثر تحييراً، لأنه

المستوى ← / العلاقة ↓	خارج القصة			داخل القصة		
التبئير ←	0	داخلي	خارجي	0	داخلي	خارجي
غيريّ القصة	"طوم دهونز"	"صورة الفنّان في شبابه"	« القتلة »	« الوقح العجيب »	"الطّنوح صبّا"	
مثليّ القصة	"جيل بلاّ"	"الجوع"	"الغريب"؟		"ماتون ليسكو"	

www.ibtesamh.com/vb

كان يجب الجمع فيه بين موقفين سرديين قليلي التوافق تاريخياً، على الأقل حتى الآن، وهما: القصصي التالي، الذي هو سمة «كلاسية» (أقصد باروكية: من ملحمة "*الأوديسة*" إلى رواية "*اللورد جيم*")، والتبئير الخارجي، الذي هو سمة «حديثة» (من **همنگواي** إلى **روب - گرييه**). ولكنه كان علينا أن نكون قادرين على الاعتماد على القدرات التلفيقيَّة (سيسميها المغتابون الانتقائية) للمتخيَّل «ما بعد الحديث»، الذي ينتمي إليه هذا العمود شرعاً، على أن يملأه في أسرع وقت، إذا كان لايزال يقوى على ذلك.

وآمل ألاَّ يُفْرَط في أخذ هذا الاقتراح مأخذاً حرفياً. إذ ليس الأساسيُّ عندي هو هذا التأليف الفعلي أو ذاك، بل الأساسيُّ هو المبدأ التأليفيّ ذاته، الذي تتمثل ميزتُه الأساسية في جعل المقولات المختلفة في علاقة حُرَّة ودون قيد قبْليّ: فلا *حتم* (بالمعنى **الـيالمسليڤـي**ّ) أحاديّ الجانب («هذا الاختيار للصوت يستتبع هذا التحيز للصيغة، إلخ.»)، ولا *تعالُق* («هذا الاختيار للصوت وهذا الاختيار للصيغة، يتحكَّم أحدهما في الآخر بالتبادل»)، بل *كوكبات* بسيطة يمكن فيها كلٌّ ثابتة أن تلعب قبْليّاً مع أيّ ثابتة أخرى - شريطة أن يسجِّل الشعريُّون هنا أو هناك التشابهات الانتخابية (الانتقائية)، والتوافقات التقنية أو التاريخية الكبيرة إلى حدٍّ ما، وألاَّ يتسرَّعوا كثيرا في إعلان التنافرات النهائية: إذ أن **الطبيعة والثقافة** تنجبان كل يوم آلاف «المسوخ»، التي تتمتع بصحة تامة.

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Cohn, «Encirclement of Narrative», pp. 158-160.
وهذا المقال طبعاً هو الذي أرْجِعُ إليه في هذا الفصل كله.

(2) الفروق الأخرى التي تسجِّلها **دوريت كون** هي: لجوئي المستمرّ إلى الحكاية السيروستيّة، بينما يحتل **شتانتسل** موقعه دفعة واحدة في النظرية العامة؛ وبحثه المستمرّ عن تدرُّج، تصوُّره خطاطاته الدائريّة فعلاً، التي تتعارض معها جداولي ذات الخانات العازلة؛ ولامبالاته بقضايا المستوى (إذ أن نسقه، كما تقول كون، «أحاديّ القصة»)؛ وعدم اهتمامه طبعاً بقضايا الزمنيّة.

(3) في سنة 1955، ألحق **شتانتسل**، تحت مصطلح السرد *المحايد*، التبئير الخارجي بنمطه «الشخصيّ». ويبدو أنه قد تخلّى تماماً عن هذه المقولة منذ عام 1964.

(4) *Theorie des Erzählens*, Vandenhœck & Ruprecht, Göttingen, 1979, p. 334. [Tr. angl. *A Theory of Narrative*, trans. Charlotte Gœdsche, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, p. 185]; Cohn, p. 162.

(5) إنه طبعاً النمطُ «المحايدُ» المُلحَقُ عند **شتانتسل** – 1955. وأنماط **فريدمان** الثمانية، المقلَّصة إلى سبعة أنماط في نسخة لاحقة (*Form and Meaning in Fiction*, University of Georgia Press, Athens, 1975, chap. VIII)، ترتدُّ بلا صعوبة إلى هذا التقسيم الرباعي إذا أهملنا التمييزات الثانوية بين ما يمكن – فيما يبدو لي – أن يُعتَبَر شرعيّاً أنماطاً فرعية.

(6) Lintvelt, *Essai*, deuxième partie, «Pour une typologie du discours narratif».

(7) Lintvelt, *Essai*, p. 39.

(8) Lintvelt, *Essai*, p. 84.

(9) Borges, «La bibliothèque de Babel» *Fictions*, p. 104 (Trad. fr.); «The Library of Babel», *Fictions*, Clader & Borges, London, 1974, p. 78 (Trad. angl.).

www.ibtesamh.com/vb

(10) انظر: John Pier, «L'instance narrative du récit à la première personne», Ph. D. diss., New York University, 1983, chap. 3.

(11) بخصوص هامّت: Claude- Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, pp. 50-54؛ وبخصوص رواية "*الغريب*" ومقارنتها بروايات هامّت وجيمس كاين: pp. 74-76. وكان يجب الاستشهاد هنا بكل شيء من تلك الصفحات؛ لكنني سأقتصر على الأساسي، وهو:

> يقوم الترشيح الماكر الذي يستسلم له كامي على تقديم بطل يقول *انا*، ناقلاً لنا فقط ما قد يمكن شخصاً ثالثاً أن يقوله عنه... إن المفارَقة التقنيّة لسرد كامي هي أنها استبطانية زائفة... كسارد رواية "*المحصول الأحمر*"، الذي يعطينا عن أعماله محضراً متجرداً ما أمكن التجرّد... والأثر الحاصل في رواية "*المحصول الأحمر*" لا يختلف كثيراً عن اثر رواية "*الصقر المالطي*"*، حيث تجري الحكاية بضمير الشخص الثالث.

صحيح أن مانيي نفسها تعتمد هنا –دون أن تقول ذلك– على مقال سارتر «Explication de *L'Etranger*» [تر. إنكليزية: "*The* Camus's *Outsider*" (انظر الهامش 16 فيما بعد)] المنشور عام 1943، والذي كان ينقل ويبرّر جزئيّاً هذه المزحة التي يُجهل اسم صاحبها: «كافكا بقلم همنگواي». و«المفارقة التقنية» الموصوفة هنا هي طبعاً مفارقة تبئير خارجي بضمير المتكلّم.

(12) انظر: Lintvelt, *Essai*, pp. 84-88. لكن فيتش ولنتفلت لا يذكران مانيي، التي يبدو أنهما يجهلان موقفها.

(13) هكذا، في رواية "*المحصول الأحمر*": «كان الأولى بي أن أكون غير مدمن خمراً، لكنني لم أكن كذلك. فإذا جاءني الليل بمزيد من العمل، فإنني لم أكن أحبُّ أن أذهب إليه غير ثمل. إذ كانت الجرعة المُسْكِرة تنعشني كثيراً» (*The Novels of Dashiell Hammett*, Alfred A. Knopf, New York, 1965, chapter 5, p. 28 [Trad. fr. *Moisson rouge*, p. 53]). بل إن الفصل الحادي والعشرين مخصّص

---

* *The Maltese Falcon.*

www.ibtesamh.com/vb

لحكاية حلم. يبقى ان النبرة الإجمالية هي نبرة بطل – سارد عمليّ* يصرفه الحياء أو احتقار كل علم نفس عموماً عن كلّ بوح أو استبطان– هذا، فضلاً عن ان حكاية بوليسية، ولو من هذا النمط، لا بُدَّ من أن تخفي جزءاً من افكار المخبر. واسبابُ صمت **مورسو** – إن كانت هناك من اسباب– مختلفة تماماً طبعاً.

(14) Modern Library Edition, p. 25.

[م.ع: – تر. عربية: وليم فوكنر، *الصخب والعنف*، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار العلم للملايين، بيروت، 1963]. **يحس بنيي** هنا بسخونة عليه، ثم فيه، ولكنه لا يستطيع ان «يفكّر» (يؤوّل) انه يُجْبَرُ على الشُّرب. ويُبَرِّر هذا التحيُّز السرديّ، كما هو معلوم، بكون الحكاية يتولاّها هنا «أبله». لكن بطل **هامّت** ليس أبله طبعاً، وفي حالته يختلف التبرير الضمنيّ، الذي ذكرتُه، اختلافاً تامّاً. فاين يجب وضع **مورسو** بين الاثنين؟

(15) وذلك على خلاف رواية "*رودجر اكرويد*"، التي يكون فيها النقصان جزئيّاً جداً (ولو انه اساسيّ).

(16) J. -P. Sartre, *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947, p. 115 [Tr. angl. «Camus's "*The Outsider*"», *Literary and Philosophical Essays*, trans. Annette Michelson, Criterion Books, New York, 1955, p. 36]. لكن عبارة سارتر تظل ملبسة، لأنها لا تحدد من اي جانبي اللوح الزجاجي يقف **مورسو** ـ أو بعبارة غير استعارية، هل عدم شفافية «وعيه» عن الدلالات يُعزَى إلى التلقي أو إلى الإرسال.

(17) أو «المشاهد» في حالة الحكاية «المحيطية». وحينئذ يكون لدينا **تسايتبلوم** الذي يروي عن نفسه بصفته مرئيّاً من الخارج فيما هو يرى **ليغيوكون** من الخارج. وهذا ليس سهلاً، ولكنه لا ينبغي لنا تثبيط همة أحد.

(18) بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات»، ص.22.

---

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل: hard-boiled، ومن معانيها الأخرى ايضا: واقعي؛ متحجر الفؤاد.

www.ibtesamh.com/vb

(19) Susan Ringler, «Narrators and Narrative Contexts», p. 176.
كنت أتحدث بحذر شديد (ص. 204) عن «التنافر الدلالي».

(20) Richard Macksey and Eugenio Donato, *The Structuralist Controversy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1970, pp. 140, 143, 155-156. وقد أخذ بارط ذلك الاعتراض بعين الاعتبار في تحليل أقصوصة «الوقائع في حالة السيد شالدمار»* [تر. عربية: إدگار آلن پو، «القول الفصل في حالة السيد شالدمار»، ترجمة محمد البكري، ضمن *فضاءات مستقبلية* (مجلة)، عدد 2 - 3، 1966، الدار البيضاء، صص. 96 - 103]، ذلك التحليل الذي قام به بعد ذلك ببضع سنين («Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», in Claude Chabrol et *al.*, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973 [تر. عربية: رولان بارط، «تحليل نصي لحكاية "القول الفصل في حالة السيد شالدمار" لإدگار آلان پو»، ترجمة محمد البكري، ضمن *فضاءات مستقبلية* (مجلة)، *مرجع مذكور*، صص. 12 - 36]).

(21) طبعاً ليس المثالان اللذان اقترحهما بارط عبثيَّين بالمعنى نفسه: إذ أن «لقد متُّ»، بمعناها الحرفي، *مغلوطة* فقط، ككل قضية يكذّب نطقُها منطوقَها؛ وهي تستتبع الاعتراض الآتي: «لو كان ما تقوله صحيحاً، لما استطعت أن تقوله»؛ هذا في حين تتعلق «بدوت...» بالاعتراض الآتي: «ماذا تعلم عن ذلك؟». ولكن الاختلاف بينهما يمكن إهماله من وجهة نظر سرديّاتيَّة: إذ أن *مات* و*بدا* حالتان لا يمكن إدراكهما بطبعهما إلاَّ من الخارج. ثم ما معنى أن يموت المرء، إن لم يكن هو أن *يبدو ميتاً* لمن له الحق في ذلك، أي للمُشاهد؟

(22) يضرب جيرالد پرانس (Gérald Prince, «Narrative Analysis and Narratology», 1982, p. 183) مثالاً على النمط السرديّ غير المحقق بعد، والمقدَّر له ربَّما ألاَّ يحقَّق أبداً، بـ«رواية بضمير الغائب، في شكل يوميات، مثلاً، مكتوبة بصيغة المستقبل وتصوِّر الأحداث في ترتيب غير متسلسل زمنياً». ذلك ما أسميه تحدِّياً؛ ولو كان لديَّ الوقت...

* «The Facts in the Cases of M. Valdemar».

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الفصل الثامن عشر

المسرود له

كنتُ قد مررتُ مرور الكرام قليلاً على *وظائف السارد* (صص. 264 - 267). صحيح أنني ميَّزتُ فيها بين وظيفة *سرديّة* قد تلتبس دراستها، منطقيّاً، مع كل ما سبق، وأربع وظائف *غير سردية* ليس لدراستها، منطقيّاً دائماً، مكان في عملٍ عن الخطاب السردي، فأُعفيتُ- ولا أزال مُعفىً- من قول المزيد عنها. (إذ المنطق ليس كمثله شيء).

ومع ذلك، لابدَّ من كلمتين لتوضيح ما هو مسلَّم به من جهة أخرى، وهو أن الوظائف غير السردية أكثر نشاطاً في النمط «السَّاردي» (أي غير المبأَّر حسب اصطلاحنا): إذ أن تبئيراً صارماً، سواء أكان داخليّاً (كما كان في رواية "*صورة الفنان في شبابه*") أم كان خارجيّاً (كما كان عند **همنگواي**)، يقصي مبدئيّاً كل نوع من أنواع تدخُّل السارد، الذي يقتصر على القص متظاهراً حتى بترك القصة «تروي نفسها بنفسها» حسب العبارة القديمة؛ فاستعمال الخطاب التعليقي هو امتياز السارد «العليم» إلى حد ما. أما الوظيفة التي سمَّيتُها «شاهديَّة»، فقلما

www.ibtesamh.com/vb

كان لها مكانُها، لأسباب بديهية، إلا في السرد مثليّ القصة، – وليس متغيرها الذي يقال له «أنا الشاهد»، كما يدلُّ على ذلك اسمُه، سوى شهادة واسعة: «كنت هناك، وإليكم كيف حدثت الأمور». ولكن ربما وجب أيضاً أن تُرى الوظيفة الشاهدية وهي تشتغل في تلك الأنماط من المتخيَّل التي ينصبُّ فيها السارد نفسَه مؤرِّخاً، أي شاهداً استعادياً، كرواية "*المسوسون*"، أو الحكاية الابتدائية لرواية "*ملك بالاتسلية*": هنا يكون على السارد، ككلِّ مؤرِّخ جيِّد، أن يشهد على الأقل على صدق مصادره، أو شهاداته الوسيطة: «لم أكن هناك، ولكن ذلك حدث منذ قرن في قريتي، وإليكم ما تقوله عنه التقاليد الشفهيَّة...»[1].

ومن المؤكد أن فقرتي عن *المسرود له* كانت شديدة العجلة فسارع **جيرالد برانس** إلى استكمالها استكمالاً موفقاً جداً بمقاله «مدخل إلى دراسة المسرود له»*، الذي أودُّ أن أستلحقه من غيرما خجل، مع ثلاثة تحفظات. فأما التحفظ الأول، فهو أن مقال **برانس** لايزال مدخلاً فعلاً، سريعاً هو نفسه وأحياناً غير منظَّم. وأما التحفظ الثاني، فهو أن الفصل الضروري بين المسرود له والقارىء يبدو متسرِّعاً إلى حد ما، لانعدام تمييز واضح بين المسرود لهم داخل القصة (**السيد ده رنكور** في رواية "*مانون ليسكو*")[2] والمسرود لهم خارج القصة (المسرود له في رواية "*الأب كوريو*").

ذلك لأن المسرود له خارج القصة ليس –كما هو شأن المسرود له داخل القصة – «مناوبة» بين السارد والقارئ

---

* Gérald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique* 14, 1973, pp.178-196.

www.ibtesamh.com/vb

التقديريّ، بل يلتبس تماماً مع هذا القارئ التقديريّ – الذي هو بديل للقارئ الحقيقي، الذي يستطيع أو لا يستطيع أن «يتماهى» معه، أي أن *يعتبر نفسه معنيًا* بما يقوله السارد للمسرود له خارج القصة، بينما لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يتماهى (بهذا المعنى) مع المسرود له داخل القصة، الذي هو في نهاية المطاف *شخصية* كالشخصيات الأخرى. فعندما يقول **دي كريو لوننكور**:

> كُنْتَ شاهداً على ذلك في **پاسي**. كان التقائي بك لحظة استرخاء هَنِيَّة وهبني إيَّاها القدر، إلخ.،

فإنني، أنا القارئ «الحقيقي»، لا أحس بأنني معنيٌّ بذلك الخطاب: **فدي كريو** يكلِّم **وننكور** (وذلك لسبب بديهيّ) كما تكلِّم شخصيَّةٌ شخصيَّةً أخرى، تتلقى ذلك الكلام وتعترض عليه كلّيّاً وشرعيّاً، مادام لا يمكن توجيهه إلاَّ لها[3]. ولكن عندما يكتب سارد رواية "*الأب كوريو*" قائلاً:

> أنت الذي تمسك هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت الذي تغوص في أريكة ناعمة مخاطباً نفسك: "ربَّما همني هذا"*،

فإنه يحق لي أن أعترض (ذهنيّاً) بأن يديَّ ليستا بذلك البياض، أو بأن أريكتي ليست بتلك النعومة، الأمر الذي يعني أنني أعتبر ذلك الخطاب موجَّهاً لي شرعيّاً. وعندما يسألني **تويستوام** أن أساعده على حمل **السيد شاندي** إلى سريره، فإن هذا الانصراف يقوم بالضبط على معاملة مسرود له خارج القصة كما لو أنه داخل القصة. ومن المشروع تماماً مبدئيّاً تمييز المسرود له من القارئ، ولكن لابدَّ أيضاً من أخذ حالات التلفيق بعين الاعتبار[4].

* م.ع. – بلزاك، *الأب كوريو*، ترجمة نخبة من الأساتذة، دار القلم، بيروت، د.ت.

www.ibtesamh.com/vb

كذلك، فإن السارد خارج القصة، طبعاً، يلتبس تماماً مع المؤلِّف- لن أقول إنه «ضمنيّ» كما يقال في أغلب الأحيان، بل سأقول إنه صريح ومعلَن تماماً. ولن أقول كذلك إنه «حقيقيّ»؛ بل سأقول إنه حقيقيّ تارة (نادراً)، **كجيونو** رواية "*نوح*"، مثلاً، الذي يُتعرَّف من مبذله «المقطوع من لحاف حصان أحمر كلّه» ومن تفاصيل سيريَّة ذاتية أخرى؛ وخياليّ تارة أخرى (**روبنسون كروزوي**)؛ وهجين غريب من الاثنين تارة ثالثة، كالمؤلِّف السارد لرواية "*طوم دجونز*"، الذي ليس «هو» **فيلدينگ**، ولكنه لا يقل عنه بكاء، مرة أو مرتين، على فقيدته **شارلوط**. ولكنني لاأريد أن أستبق الفصل المقبل، الذي سيحاول تناول هذه القضية الشائكة أو تجنُّبها دفعة واحدة.

وينصبُّ تحفظي الثالث والأخير على تلفيق آخر لم يتناوله **پرانس**، وهو التلفيق الذي يضمن إحدى وظائف المسرود له المحتملة: إنه التماهي *بين المسرود له والبطل*، وهو الوضع الذي يقال له وضع «السرد بضمير المخاطب»، المميِّز لبعض الحكايات القضائية أو الأكاديمية، ولأعمال أدبيّة طبعاً (؟) كرواية "*التعديل*"* (المسرودة بضمير جمع المخاطَبين) أو رواية "*رجل نائم*"* (المسرودة بضمير المخاطَب المفرد)، والذي هو وضع تبدو لي عبارة «السرد بضمير المخاطَب» محدِّدة له تحديداً وافياً. هذه الحالة النادرة، ولكن البسيطة جداً، متغيِّر للسرد غيريّ القصة - وذلك على الأقل برهان على أن مفهوم السرد غيريّ القصة أوسع من مفهوم «الحكاية بضمير الغائب». إذ أن كل سرد ليس بضمير المتكلم (أو لم يتح له، أو

---

* *La Modification.*
* *Un homme qui dort.*

www.ibtesamh.com/vb

يتظاهر بأنه لم يُتَحْ له أن يكون كذلك)[5] هو غيريّ القصة بطبعه. ولكن، فضلاً عن *أنا*، لا يوجد *هو* أو *هي* أو *هم* فحسب؛ بل هناك أيضا *أنت*، و*انتم** . وهذه مناسبة لملاحظة أنه من الخطإ ألا يفكر هنا إلا في [ضمائر] الأشخاص المفردة. فهناك أيضاً حكايات بضمير جمع المخاطبين أو بضمير جمع الغائبين، هي أيضاً غيرية القصة. وهناك حكايات بضمير المتكلّمين، قد يمكن أن تبدو حالتها أشدّ تعقيداً، مادامت *نحن* = *أنا* + *هو* أو *أنا* + *أنت* (إلخ)، أي *أنا* + *الغير**. وذلك ليس بصحيح: إذ لكي تكون حكايةٌ مثليَّة القصة، يكفي أن ترِد فيها *أنا** بصفتها شخصيَّة. ولو وَرَدَت فيها وحدها، لكان ذلك الشكلَ المطلقَ لذاتيّ القصة. **كروزو** قبل **فوندرودي**؟ **هنري ديڤيد ثورو** في رواية "*والدن*"*؟ ليس حقاً. حيوان أقصوصة «الجُحْر»*؟ ليس كفاية. *موت مالون**؟ ليس بعد...

---

* م.ع. – من النافل التذكير بان Vous في الفرنسية لها معنيان، هما: مخاطبة عادية لشخصين أو لجماعة من الأشخاص، او مخاطبة رسمية لشخص او شخصين او عدة اشخاص.

* م.ع. – باللاتينية في الأصل (ego + aliquis).

* م.ع. – باللاتينية في الأصل (ego).

* *Walden.*

* *The Burrow.*

* *Malone Dies.*

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) تقترح سوزان سليمان (Susan Suleiman, *Le Roman à thèse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983, p. 197) اقتراحاً صائباً جداً، وهو أن يُستبدَل بـ«الوظيفة الإيديولوجية» مصطلحُ *الوظيفة التأويلية* الأكثر حياداً.

(2) يبدو الوضع المزدوج لـ**رونكو** (ولآخرين كُثر من النمط نفسه) غير مفهوم أحياناً؛ وهو بسيط مع ذلك: فهو *داخل القصة بصفته مسرودا له* يخاطبه **دي كريو**، وهو *خارج القصة بصفته ساردا* (مؤلَّفاً خيالياً) للحكاية الابتدائية لرواية "*سانون ليسكو*". وهو لايمكنه أن يكون الاثنين معاً إلا لأنه ساردٌ *مثليّ القصة*، أي حاضرٌ بصفته شخصية (بصفته مسروداً له، على سبيل المثال لا الحصر) في الحكاية التي يتولاها. وكل سارد خارج القصة – مثليّ القصة هو داخل القصة بصفته شخصية وخارج القصة بصفته ساردا. مفهوم؟

(3) طبعاً ليس ذلك هو حال كل الخطابات الموجَّهة لـ**رونكو**. فعندما يعلن له **دي كريو**: «ستعرف من هو **تيبوج** في ما يلي من قصتي»، نستطيع أن نشاطره هذا الانتظار. وحسب المبدإ *من استطاع الكثير أمكنه السير*، فإن المسرود له داخل القصة يمكن أن يجمع بين الدور القوي للمستمع الفاعل (إذ يلتقي بـ**دي كريو**) والدور الأضعف للمستمع المنفعل (وهو منفعل، لأنه خارج عن القصة: إذ لا يعرف **تيبوج**)، الذي هو دورنا نحن أيضاً.

(4) ثم إنه من المعبِّر أن يتخلّى **پرانس** ضمنيّاً، في مقال آخر خصصه هذه المرة للقارئ، عن تمييزه القارئ من المسرود له (خارج القصة طبعاً). («Notes on the Text as Reader», in Susan Suleiman and Inge Crosman, eds., *The Reader in the Text*, Princeton University Press, Princeton, 1980). ويُبرِزُ تنقيحُ مقال 1973 («Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196) في كتاب 1982 (*Narratology*, pp. 16-26)، إبرازاً أشدَّ وضوحاً بعض

www.ibtesamh.com/vb

الشدَّة، التمييزَ بين «المسرود لهم – الشخصيات» (داخل القصة) والمسرود لهم الآخرين، ولكنه لايستخلص كل النتائج من ذلك التمييز.

(5) يشتمل هذا طبعاً على حالة «السيرة الذاتيَّة بضمير المخاطب» التي يذكرها **لوجون** (*Je est un autre*, 1980, p. 36) والتي تُمَثِّلُها أيَّما تمثيل، ولو نظماً، قصيدةُ «المنطقة»* **لگيوم أپولينير**. ويستغل هذا النمط من الحكاية السيريّة الذاتية غيرية القصة، كما يلاحظ **لوجون**، وضعاً لغوياً شائعاً جدّاً (هو الحوار الداخليَ)، فيبدو أقل كثافة من حيث التصوير أو الخيال من نسخته بضمير الغائب. ولكنه أكثر تعقيداً في الواقع، مادام يدرج المسرود له في لعبته: فالشخصية هي المسرود له، وهي *ليست* السارد، ومرة أخرى لانعلم كثيراً عن الجانب الذي يزعم المؤلِّف أنه منه، ونحن نعلم أو نخمِّن طبعاً أنه في كل مكان.

---

* "Zone", *in Alcools*, Poésie/Gallimard, Paris, 1976, pp. 7-14.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الفصل التاسع عشر

المؤلِّف المفترَض، القارئ المفترَض؟

ربما بقي سدُّ ثغرتين أو ثلاث أو تبريرُها، وهي ثغرات آخذني بها منتقديَّ هنا وهناك، وخصوصاً منهم **شلوميث ريمون**. أقول وأؤكِّد ثغرتين أو ثلاث، لأن إحدى الثلاث كانت تتمثل في غياب ترابط بين ما تدعوه **ريمون** «مظاهر الحكاية المختلفة»[1] (الزمن والصيغة والصوت)، وقد تداركت لتوِّي هذا السهو بطريقة ما.

وتتعلَّق ثغرة أخرى بمفهوم *الشخصية* منظوراً إليه في ذاته، وتعزوها **ريمون** إلى اهتمامي الحصريّ بالعمل بصفته موضوعاً أساسيّاً للحكاية -بما أن الشخصيات لم تعد والحالة هذه (حسب الموقف الأرسطي) سوى *دعامات* للعمل. ولاشك في أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن ذلك الموقف: إذ في نهاية المطاف، قلما تستطيع شخصية غير متناوَلة في عمل أن تظهر في حكاية (بل تظهر في صورة من الصور الشخصية أو طبع من الطباع، إلخ.)؛ ولكنني سأضيف أن كتاب "*خطاب الحكاية*" ينصبّ - بطريقة أكثر جذريَّة (مرة أخرى) كما يشير إليه عنوانه ويؤكِّده مدخله - على *الخطاب*

www.ibtesamh.com/vb

السردي وليس على *مواضيعه*. إلا أن الشخصية تنتمي إلى هذه المقولة الأخيرة، حتى ولو لم تكن الشخصية، في المتخيَّل، طبعاً سوى *موضوع كاذب*، يشكِّلُه تماماً، ككل مواضيع المتخيَّل، الخطابُ الذي يدَّعي وصفها ونقل أعمالها وأفكارها وأقوالها. ولعل ذلك سبب إضافي للاهتمام بالخطاب المشكِّل أكثر منه بالخطاب المشكَّل، هذا «الحيّ بلا أحشاء» الذي ليس هنا سوى أثر نصيّ (وذلك على عكس ما يَحدُث عند المؤرِّخ أو كاتب السيرة)[2]. ثم إنني ألاحظ أن **شلوميث ريمون** نفسها، بعد أن كرَّست للشخصية بصفتها موضوعاً فصلاً استفهامياً بالأحرى (هو «القصة: الشخصيات»*)، اضطرت إلى العودة إليها لاحقا، وهذه المرة بطريقة أكثر ثقة، تحت عنوان الخطاب («النص: التشخيص»*)[3]. و*التشخيص* طبعاً هو تقنية تشكيل الشخصية بواسطة النص السردي. وتبدو لي دراسة تلك التقنية أعظم تنازل يمكن السرديات، بمعناها الحصري، أن تقدِّمه للتأمل في الشخصية. ولكنني لا آسف على أن رفضتُ هذه الدراسة، بل على أن لم أفكر، من وجهة نظري، حتى في القيام بها، لأنه يبدو لي أننا إذ نمنح دراسة التشخيص امتياز تقطيع الخطاب السردي، وبالتالي توجيه تحليله، نكون قد قدَّمنا تنازلاً *مفرطا* لما ليس إلاَّ «أثراً» من بين آثار أخرى. وأرى أن المفضَّل (أن ما هو أكثر «انتماء إلى السرديات») حتماً، ولو نسبياً، هو حلُّ دراسة «التشخيص» إلى دراسة لوسائله المشكِّلة (التي ليست خاصة به كلها): من تسمية ووصف وتبئير وحكاية للأقوال أو الأفكار أو لهما معاً، وعلاقة بالمقام السردي، إلخ.

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل ("Story: characters").
* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل ("Text: characterization").

www.ibtesamh.com/vb

وتستدعي «الثغرة» الثالثة تعليقات أشد طولاً. ولعل الأفضل هو الاستشهاد أولاً بشلوميث ريمون بالكامل:

> يبدو لي إغفال الـ«مؤلِّف المفتَرَض»* (مرة أخرى دون تفسير) مزعجاً في ذاته وفي ما ينجم عنه من تناظر زائف جزئيّاً بين السارد والمسرود له. وينحصر الزيف الجزئي لهذا التناظر في الزوج *سارد خارج القصة / مسرود له خارج القصة*. فإذا كان السارد خارج القصة صوتاً في النص، فإن المسرود له خارج القصة، أو القارئ المفتَرَض، ليس عنصراً من عناصر النص بل هو بناء ذهني مؤسَّس على مجموع النص. وفي الواقع، إن القارئ المفترَض يوازي المؤلِّف المفترَض – وهو بناء ذهنيّ آخر مؤسَّس على مجموع النص، ومميَّز تماماً عن المؤلِّف الحقيقي الذي يقصيه جنيت بحقّ من تحليله. إذ من دون المؤلِّف المفترَض، يصعب تحليل «معايير» النص، خصوصاً عندما تختلف عن معايير السارد[4].

وهذا – كما نرى– ليس ملاحظة متهافتة. كلاَّ! فقد عُبِّر عن المفاهيم أدقَّ ما يكون التعبير، ووُضِعَت النقط على الحروف. ولعل إجابة مناسبة ستقوم على أن يُقصى من مجال السرديَّات ليس المؤلِّف الحقيقيّ فحسب، بل المؤلِّف «المفترَض» أيضاً، أو على الأصحّ قضية (لأنها عندي قضية واحدة) وجوده. وهي إجابة مناسبة ومبرَّرة: إذ ليس للسرديَّات، في نظري، أن تذهب إلى ما وراء المقام السرديّ، ومن الواضح أن مقامي *المؤلِّف المفتَرَض* و*القارئ المفتَرَض* يقعان في هذا الماوراء. ولكن إذا لم تكن هذه القضية، في نظري، تدخل في دائرة اختصاص السرديات (ثم إنها ليست خاصة بالحكاية البتة، وتصيب ريمون تمام الإصابة إذ تتحدَّث هنا عن *النص*

---

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل ("Implied author").

www.ibtesamh.com/vb

عموماً)، فإنها تدخل طبعاً في دائرة اختصاص الشعريات التي هي دائرة أوسع، ولعله من اللاَّئق أن نختم بالتفكير فيها على تلك الحدود التي وصلنا إليها الآن. ولكن لا يمكن القيام بذلك دون محاولة فك الخيوط المتشابكة إلى حدٍّ ما، والتمس مقدَّماً التسامح مع تلك الممارسة العاقَّة.

وأسجِّل أولاً نقطة اتفاق بيني وبين **ريمون** على إخراج السارد داخل القصة والمسرود له داخل القصة من الدعوى: **فدي كريُو ورننكور** لا يوشكان أن يتداخلا مع مقام المؤلِّف ومقام القارىء، اللذين ينفصلان عنهما بمقامين آخرين، هما السارد خارج القصة والمسرود له خارج القصة الذي يخاطبه (**رننكور** السارد ومخاطَبُه)؛ إنهما معزولان في فقاعتهما القصصية، فلنتركهما فيها. ويقوم التناظر الزائف، حسب **ريمون**، على المناظرة بين وضع السارد خارج القصة ووضع المسرود له خارج القصة، في حين أنه إذا التبس هذا الأخير فعلاً بالقارئ «المفتَرَض» (الذي أفضِّل أن أدعوه قارئاً *تقديريًا*، ولكنني آمل ألاَّ يكون هذان، على الأقلّ، إلاَّ واحداً)، فإن الأوَّل لا يمكن أن يلتبس بالمؤلِّف المفتَرَض. ويمكن تصوير ذلك بخطاطة كهذه:

السارد خارج القصة ≠ المؤلف المفتَرَض ← المسرود له خارج القصة = القارئ المفتَرَض

ومن ثم فنقطة الاتفاق الثانية هي أن المسرود له خارج القصة يلتبس بالقارئ المفتَرَض أو التقديري. وذلك مقام مستأصَلٌ، إدخالاً للبهجة على قلب معلِّمنا **گيوم دوكام**، وهذه التقتيرات الصغيرة لا ينبغي أن تحتقرها الأزمنة الراهنة. ومن ثم فالجدل لا ينصبُّ إلاَّ على التمييز - الذي أجرته **شلوميث**

www.ibtesamh.com/vb

ريمون ولم أُجرِه البتة- بين السارد خارج القصة والمؤلِّف المفترَض. (ربما كان هناك خلاف أدنى في الطريقة التي ترى بها **ريمون** المسرود له خارج القصة في النص: «بناء ذهني مؤسَّس على مجموع النص»؛ ويبدو لي أن هذا البناء الذهني مؤسَّس بالقدر نفسه على الأقل على شبكة من القرائن الجزئية والموضعية، التي أعطى عنها **برانس** بعض التوضيحات التمثيلية الممتازة. ولا يتعلق الأمر بصوت كما في حالة السارد؛ بل يتعلق بأذن مرسومة أحياناً بدقة مُرْضِيَة).

وأذكِّر بأن هذا المفهوم اقترحه **واين بوث** عام 1961 تحت شكله الإنكليزي *implied author*، الذي قد أخطأنا - نحن الفرنسيِّين - في ترجمته إلى الفرنسية بـ «auteur implicite»، وهي عبارة تساهم فيها الصفة في تجميد ما لم يكن في الإنكليزية سوى اسم مفعول وتركيده[5]. وعند **بوث** أن ذلك المفهوم، المبني بالتعارض مع مفهوم المؤلِّف الحقيقي، يتماهى مع مفهوم السارد إلى حدٍّ كبير، ثم إنه يحدُث أن يستبدل به **بوث** مفهوم «*السارد المفتَرَض*»[6]. وفي فترة لم يكن فيها الفصل بين المؤلِّف (الحقيقيّ) والسارد شائعاً جداً، كان *المؤلِّف المفتَرَض* (implied author) يصلح للدلالة على اختلافهما، ولتمييز **هنري فيلدينگ** نفسه مثلاً عن شتى ناطقي رواية "*طوم دجونز*" أو رواية "*جوزيف اندروز*"* أو رواية "*اميليا*"*. وكان مجموع ما يعطيه ذلك في الأغلب الأعمّ وفي كل حكاية مقامين *اثنين* هما: المؤلِّف الحقيقي والمؤلِّف المفتَرَض، أي صورة هذا المؤلِّف كما كان يمكن بناؤها (كما يمكن أن يبنيها القارئ، طبعاً) انطلاقاً من النص. منذئذ، رُكِّزَ على نشاط

* *Joseph Andrews.*
* *Amelia.*

www.ibtesamh.com/vb

السارد؛ وإذا احتفظنا بمقام المؤلِّف المفترض، أعطى ذلك *ثلاثة* مقامات – وهذا ما يستتبع ذلك الجدول «الكامل» الذي توجد مختلف متغيِّراته عند **تشاطمن وبرونزفاير وشميت ولنتفلت وهويك**:

[م ح [م م [سارد [حكاية] مسرود له] ق م] ق ح]

الأمر الذي بدأ يحشد حشوداً لحكاية واحدة. الغوثَ يا أوكام!

ومن ثم فالسؤال (إذا تأملنا هنا القسم الأيمن وحده من الجدول) هو هذا: هل *المؤلِّف المفتَرَض* مقام ضروري وصالح (بالتالي) بين السارد والمؤلِّف الحقيقي؟

الجواب: كلاَّ طبعاً، إذا نظرنا إليه من حيث هو مقام فعليٌّ؛ إذ أن حكاية متخيّليّة يُنتجها خيالياً ساردُها، وينتجها فعلياً مؤلِّفها (الحقيقي)؛ وبينهما لا يشتغل أحد، وكل نوع من الإنجاز النصي لا يمكن عزوه إلاَّ إلى هذا أو ذاك، تبعاً للصعيد المتبنَّى. فأسلوب رواية "*جوزيف واخوته*"*، مثلاً، لا يمكن أن يُعزى إلاَّ (خيالياً) إلى السارد السماوي الذي يُفترَض أنه يتكلّم طبيعياً هذه اللغة التوراتية الكاذبة، أو إلى السيد **توماس مان**، الكاتب باللغة الألمانية، والحاصل على جائزة **نوبل** للأدب، إلخ.، والذي يجعله يتكلَّم هكذا. وأسلوب رواية "*الغريب*" هو في المتخيَّل الطريقة التي يعبِّر بها **مورسو** عن نفسه، وهو في الواقع الطريقة التي يُنطقه بها مؤلِّف لا يسمح شيء بتمييزه عن السيد **ألبير كامي**، الكاتب باللغة الفرنسية، إلخ. فلا مجال هنا لنشاط إنسان ثالث، ولا مدعاة لإعفاء المؤلِّف الحقيقي من

---

* *Joseph and his Brothers.*

www.ibtesamh.com/vb

مسؤولياته الفعلية (الإيديولوجية والأسلوبية والتقنية وغيرها)– إلاَّ بالسقوط الثقيل من الشكلانية إلى الملائكية* .

وأما إذا نظرنا الآن إلى المؤلِّف المفتَرَض من حيث هو مقام مثالي، فإنه يعرِّفه مبتكره **واين بوث** كما تعرفه **ميك بال** إحدى المنتقصات منه[7]، بأنه *صورة* للمؤلِّف (الحقيقي) يبنيها النص، ويدركها القارئ بصفتها كذلك. وتبدو وظيفة هذه الصورة ذات طابع إيديولوجي أساساً: فهي، عند **شلوميث ريمون**، كما رأينا، تتيح (وحدها) تحليل «معايير» النص؛ وعند **ميك بال** أن:

> هذا المفهوم... كان شعبيّاً جداً لأنه كان يعد بشيء لم يكن، في [رأيها]، قادراً على توفيره، ألا وهو وصف إيديولوجية النص. وكان ذلك سيتيح إدانة نص دون إدانة مؤلِّفه، والعكس بالعكس – وهو اقتراح مغرٍ جداً ليساريِّي الستينيَّات[8].

وسنعود إلى هذا المظهر من مظاهر المسألة. أما الآن، فأقترح قبول تعريف المؤلِّف المفتَرَض بأنه صورة للمؤلِّف في النص. إذ يبدو لي موافقاً لتجربتي في القراءة: فأنا أقرأ مثلاً رواية "*جوزيف واخوته*"، فأسمع فيها صوتاً، هو صوت السارد الخياليّ، فيقول لي شيء ما (؟) إن هذا الصوت ليس صوت **توماس مان**، فأبني بطريقة ما، ودون أن أستغلَّ كثيراً من الإشارات غير النصية إن أمكن، وراء الصورة الصريحة لهذا السارد الساذج الورع، الصورة التي يفترضها هذا المتخيَّل لمؤلِّفه، الذي أَفْتَرِضُ بالتضادِ أنه «زنديق» نيِّر العقل. وهذا هو المؤلِّف كما استقرأته من نصه، وهو الصورة التي يوحي لي بها هذا النص عن مؤلِّفه.

وبعبارة منطقية (ونحن نعود إلى المنطق مرة أخرى)، فإنه لا يكون لصورة من سمات مميَّزة (عن سمات نموذجها)،

www.ibtesamh.com/vb

وبالتالي لا تستحق ذكراً خاصّاً، إلاّ إذا كانت غير أمينة، أي غير صحيحة. وصحة الصورة «مؤلّف مفتَرَض» (لا) يمكن أن تتوقف (إلاّ) على عاملين، مرتبطين بإنتاجها وتلقيها. (وساكون مبسّطاً جداً). العامل الأول هو كفاءة القارىء. فمن المسلّم به أن قارئاً غير كفؤ أو غبيّاً يمكن أن يبني عن المؤلّف، انطلاقاً من النص، الصورة الأقل أمانة: كالظن، مثلاً، أن **ألبير كامي** كان إنساناً حائراً عييّاً، أو أن **دانييل ديفو** قضى ثمانية وعشرين عاماً في جزيرة مهجورة[9]. ولإقصاء هذه التشويهات الثانوية، علينا إذن أن نفترض لدى القارئ، على سبيل الدقّة المنهجية، كفاءة تامة. ولنطمئن إلى أن ذلك لا يعني بالضرورة ذكاء خارقاً، وإنما يعني حداً أدنى من الفطنة العادية، وتمكّناً جيّداً من الشفرات المستعمَلة، التي منها اللسان طبعاً. ويعني التمكّنُ *الجيّد* على الأقل – فيما أظن– التمكن الذي يفترضه المؤلّف ويعتمد عليه: انظر مثلاً اشتغال رواية بوليسية كلاسية.

العامل الآخر الذي يمكن أن تتوقّف عليه صحة «المؤلّف المفترَض»، وهو الوحيد الذي يبقى الآن موضوع اهتمامنا، هو إنجاز المؤلّف (الحقيقي)، وبذلك يصير سؤالنا: ما الظروف التي يمكن فيها مؤلّفاً أن ينتج، في نصه، صورة غير أمينة عن نفسه؟

يرى القائلون بالمؤلّف المفتَرَض أنفُسُهُم أن هذه الظروف يمكن أن تكون ذات طابعين. الفرضية الأولى هي فرضية *الكشف اللاإرادي* (بالمعنى الذي يتحدث به التحليل النفسي عن فلتات اللسان «الكاشفة») *لشخصية لاواعية*. وهم يستندون هنا إلى حُجّتين[10]: الحجة الأولى هي شهادة . . . ، الذي يعلن كما يعلم الجميع: «الكتاب نتاج *أنا*

www.ibtesamh.com/vb

اخرى (سيدعوها **بوث** «ذاتاً أخرى»*) غير الأنا التي نُظهِرها في عاداتنا، في المجتمع، في عيوبنا...»[11]. والحجة الأخرى هي التحليل «الماركسي» الشهير (الذي استبقه **زولا** منذ سنة 1870)؛ ويذهب هذا التحليل إلى أن **بلزاك** قد جسّد في مطوّلة "*الملهاة البشرية*" آراء سياسية ومجتمعية مناقضة للآراء التي كان ينادي بها في الحياة، من غير أن يقصد ذلك. وإليكم كيف كان **لوكاتش**، الذي يستشهد به **لنتڤلت**، يعرض هذه الأطروحة عام 1951:

> اثبت **إنگلز** ان **بلزاك**، وإن كانت عقيدته السياسية هي الملكية الشرعية، قد تمكن في اعماله الأدبية من إماطة اللّثام، بحق، عن عيوب فرنسا الملكية والإقطاعية ونقائصها، ومن تصوير النظام الإقطاعي تصويراً قوي الشكل، رفيع الأدبية... ذلك التناقض عند **بلزاك**، الملكيّ، يبلغ أوْجَهُ في واقعة أن الأبطال الأصليين والحقيقيين الوحيدين في عالمه، الغني بالشخصيات، هم أولو العزم من مقاومي الإقطاعية والرأسمالية، وأعني: اليعاقبة وشهداء معارك الثورة الأهلية[12].

ولا يمكن القول إن هذه الصياغة هي أدق صياغة ممكنة وأبرعها[13]؛ ولكن ذلك قليل الأهمية، مادام **بلزاك** لم يكن يصعب عليه أن يبدو في عمله الأدبي أقل محافظة منه في بياناته، ومادام التناقض الإيديولوجي وما يدعوه **إنگلز** «انتصار الواقعية» ربما يمرّان من طرق أقل **إپينالية***، وأقصرِ الطرق على

---

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل ("Second self").

* م.ع. – تحيل عبارة «l'imagerie d'Epinal» إلى التصاوير الدقيقة المفصّلة مع سذاجة ومثالية في ما تخلّفه من انطباعات عن مواضيعها. و**إپينال** مدينة في شرق فرنسا على نهر **موزل**، وهي قاعدة محافظة **الڤوج**، حيث يوجد متحف عالمي للتصاوير الشعبية، التي كانت **إپينال** مركزاً مشهوراً لها مع مصنع ج.-س. **پيلران** (J.- C. Pellerin)، وذلك ابتداءً من أواخر القرن الثامن عشر.

www.ibtesamh.com/vb

أي حال هي هنا افتراض صلاحية المثال. فما الخلاصة في كلتا الحالتين (**پروست وبلزاك**)، وفي كل الحالات التي يتناولها النقد النفساني والنقد الاجتماعي يومياً؟ الخلاصة طبعاً أن صورة المؤلِّف التي يبنيها القارئ (الكفؤ) *أكثر أمانة* من الفكرة التي كان هذا المؤلِّف يكوِّنها عن نفسه؛ ثم إن **پروست** يتحدث هنا عن «أنا عميقة» لا بد من أن تكون فعلاً *أكثر حقيقية* من أنا الوعي «السطحية». ومن ثم يكون هنا *المؤلِّف المفترَض هو المؤلِّف الحقيقي* الأصيل. ولكي نتظاهر بالعلميَّة، سنكتُب:

م.م = م.ح

وفي هذه الحالة، طبعاً، فإن م.م، الذي هو صورة أمينة وبالتالي شفافة، يصير مقاماً عديم الجدوى. فليَخْرُجْ م.م.

الفرضية الثانية هي فرضيَّة تظاهر المؤلِّف الحقيقي في عمله الأدبي تظاهراً إراديّاً بشخصيَّة مختلفة عن شخصيته الحقيقية، أو بالفكرة التي يكوِّنها عنها (ولنسلِّم- على سبيل الافتراض، وتحاشياً لمناورات غير مُجْدية- أنها هنا فكرة صحيحة).

ولابدَّ هنا، طبعاً، من تفكيك وإهمال حالة الحكايات ذات السارد مثليّ القصة المميَّز صراحةً، و«الممسْرَح» كما يقول **بوث**، كرواية "*تريسترام شاندي*" أو رواية "*بحثا عن الزمن الضائع*" أو رواية "*الدكتور فاوستوس*": فمجهود التظاهر كلُّه ينصبُّ فيها على شخصية السارد؛ وصورة المؤلِّف لا تتأثر به البتَّة، وقد يمكن القارئ غير الكفؤ وحده الذي ذكره **بلزاك**، وربَّما جسَّده **إنگلز**، أن يماثل **ستيرن** مع **تريستوام** أو **مان** مع **تسايتبلوم** (وحالة رواية "*بحثا*..." أشد تعقيداً كما نعلم). ويوجد هنا ساردٌ - مثليُّ القصة - خارج القصة -مؤلِّف- خيالي

www.ibtesamh.com/vb

صريح (هو *تويستواه*)، وخلْفَه مؤلِّف مفتَرَض ليس له أيُّ مبرّر – وسأضيف: أيُّ وسيلة – للتَّميُّز عن المؤلِّف الحقيقيّ. هنا أيضاً، إذن، م.م = م.ج، وليخرج م.م. وحالة الساردين غيريّي القصة أكثر دقة وأكثر أهمية، مادمنا هنا بصدد سارد – مؤلِّف غير مسمّىً، وبالتالي ضمنيّ (أكثر)، يمكن أن تكون شخصيَّته[14] فعلاً شخصية مميَّزة (إراديّاً)، بل تهكميَّة (عموماً): تلك حال السارد الساذج والتقاليدي لرواية "*طوم دجونز*"، أو «المعتدل» لرواية "*لوسيان لوين*"، أو الورع لرواية "*جوزيف واخوته*". هذه التهكمات، ككل التهكمات، يتمُّ إنتاجها لتُسترمَز، إن لم يكن من طرف الجميع، فعلى الأقل من طرف *القلّة المحظوظة**، وإلاَّ ضاع أثرها: فالمرء لا يضحك جيِّداً بمفرده. ومن ثم لدينا هنا مقامان ضمنيَّان، ولكن أحدهما هو السارد خارج القصة، والآخر هو صورة المؤلِّف التي يستمدها القارئ من النص باستشفار التهكم، ولا أرى أي سبب يدعو إلى أن تكون هذه الصورة غير أمينة. هنا أيضاً، م.م = م.ج، فليخرُج م.م.

ومن ثم يبدو لي م.م، *عموماً*، مقاماً شبحيّاً (تسميه **ميك بال** «متبقِّياً»)، يشكِّله تمييزان يجهل أحدهما الآخر، وهما: 1) أن م.م ليس هو السارد، 2) أن م.م ليس هو المؤلِّف الحقيقي؛ وذلك دون تبيُّن أن الأمر يتعلق في (1) بالمؤلِّف الحقيقي، وفي (2) بالسارد، وأنه لا مجال البتة لمقام ثالث *لا* يكون هو السارد *ولا* المؤلِّف الحقيقي.

غير أنني لن أدَّعي أن هذا المبدأ لا يقبل أي استثناء، أي لا يقبل أيَّ وضع لا تكون فيه صورة المؤلِّف التي يقترحها النص

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل (Happy few).

www.ibtesamh.com/vb

غير أمينة دستورياً. وبما أنني قررت أن أكون محامي الشيطان (المنتدَب)، فقد بحثت بدقة عن بعض الأمثلة على ذلك، وظننت في البداية أنني عثرت على العديد منها في مجال ما أدعوه النَّصيَّة الفوقية[15]، حيث يصدر عمل أدبي يوقِّعه مؤلِّف واحد، في الواقع، عن المساعدة اللاَّإراديَّة لمؤلِّف آخر أو عدَّة مؤلِّفين آخرين. وعند إخضاع النصية الفوقيَّة للتجربة، لا تبدو لي كافية لتوليد صورة مؤلِّفيَّة غير صحيحة: ففي معظم الحالات فعلاً، يكون الوضع النصيّ الفوقيّ مشاراً إليه بوضوح، ويكون القارئ، الذي تساعده إشارات شبه نصية أو لا تساعده، *مكلَّفا* على كل حال، بالعقد النوعي، بالإدراك الصحيح للعلاقة المؤلِّفيَّة (ما بين المؤلِّفين). هكذا يكون عليه، في هَدْم، أن يتعرَّف النص المهدوم، وبالتالي مؤلِّفه، وراء النص الهدميّ. فعلى قارئ رواية "*الكاهن حاسر الرأس*"* أن يتعرَّف فيها – في الوقت نفسه – النصَّ التحتيّ وهو مسرحية "*السَّيد*"، وبالتالي المؤلِّفَ النَّصّيّ التحتيّ الذي هو **كورناي**، وتحوُّله الهدمي، وبالتالي هادماً، متعرَّفاً أوغير متعرَّف. وعلى قارئ رواية "*فرجيليوس متنكِّرا*"* أن يدرك فيها **فرجيليوس** ومنكِّرَه* معاً؛ وعلى القارئ الأمثل لرواية "*فوندرودي...*"* أن يتعرَّف فيها **ديفو** تحت **ميشيل تورنيي**، إلخ[16]. كذلك، على قارئ معارَضة أن يتعرَّف المؤلِّف النموذج (وعموماً، فإن المعارِض يساعده على ذلك)، وبالتالي أن يدرك في المعارَضة الحضور المزدوج للمعارِض والمعارَض. في كل هذه الحالات، إذن، يدرك القارئ

---

* *Chapelain décoiffé.*
* *Virgile travesti.*

* م.ع. – أي هادمه.

* *Vendredi, ou les Limbes du Pacifique.*

www.ibtesamh.com/vb

ازدواج المقام المؤلِّفيّ إدراكاً واضحاً مبدئياً، ويتطابق «المؤلِّف المفترَض» المزدوج تطابقاً جيِّداً مع المؤلِّف الحقيقي المزدوج. هنا أيضاً، إذن، م.م = م.ج، وليخرج م.م.

ويبدو لي الاستثناء هنا محصوراً في وضعين، كلاهما تدليسيٌّ من جهة أخرى، أي – بالضبط – مبنيين بطريقة تضلِّل القارئ وهما يَقْتَرِحان عليه، دون أي قرينة تصحيحيَّة، صورة غير أمينة عن المؤلِّف. وأحد هذين الوضعين هو وضع *الكتابة المنحولة*، أي وضع تقليد تام دون نصٍّ مشابه واضح: فقارئ كتابة منحولة لا يُفْتَرَض فيه طبعاً أن يتعرَّف فيها ازدواج مقامها المؤلِّفي؛ إذ أن **رامبو** المنحول تماماً يُفْتَرَضُ أن يُدْرَكَ فيه مؤلِّفٌ واحد ليس غير، هو **رامبو** طبعاً. والنص يحتوي مؤلِّفاً مفتَرَضاً – وبعبارة أكثر بساطة: النص يفترض مؤلِّفاً– هو **رامبو**؛ لكن المؤلِّف الحقيقي هو (مثلاً) **تارتمپيون**؛ إذن، هنا، أخيراً، م.م ≠ م.ج.

الوضع التدليسي الآخر هو الوضع، المناظر، الذي تُنْحلُه اللغة الشائعة، في الفرنسية، تسمية عنصريَّةً بعض العنصريَّة*. فعندما يوقِّع علم من أعلام المسرح أو السينما كتاباً يكتبه عامل مجهول الاسم لقاء أجرة، فإن القارئ، مرة أخرى، لا يُفْتَرَض فيه أن يدرك المقامين المؤلِّفيَّين؛ بل يدرك مقاماً واحداً، ليس هو الحقيقي؛ وهنا أيضاً، إذن، م.م ≠ م.ج.

هذا كل ما هنالك الآن، وهو قليل – لنتفقْ على ذلك –، وهو هامشيّ نموذجيّاً. بل إنه أقلّ، لأن الحالة الثانية لا يُفْتَرَض

* م.ع. – في الفرنسية، يطلق على المرء الذي يؤلِّف عملاً أدبيّاً أو فنياً لغيره اسم nègre، أي العبد الأسود.

www.ibtesamh.com/vb

أنها موجودة (لذلك، سيكون المرء قد لاحظ أنني لم أضرب لها مثلاً)، ولأن الأولى لا توجد إلاّ مثاليّاً: فأنا لا أعرف أي كتابة منحولة كاملة حقّاً، وموفّقة نهائيّاً[17]. ولكن لا تزال هناك حالة فصل ثالثة على الأقل بين المقامات، هي: حالة الأعمال الأدبية المكتوبة بالتعاون، كروايات الأخوين **گونكور** أوطارو، أو روايات **إيركمان - شاطريان**، أو روايات **بوالو- نارسجاك**[18]. فيبدو لي من الصعب تصور أن نصّ هذه الأعمال الأدبية يشير إلى ازدواج مقامها المؤلّفي أو ينمّ عنه. ومن ثم فإن قارئاً غير مزوّد بالإشارة شبه النصيّة لاسم المؤلّفين[19] قد يبني تلقائيّاً صورة مؤلّف وحيد، وهنا أيضاً م.م ≠ م.ج. وهذه الحالة ليست مثيرة جداً، ولكنها تستحق الشرعية. ومن المؤكد أنني لا أرى حالات أخرى، ولكن المطاردة مفتوحة.

ومن ثم فإن موقفي من الـ«مؤلّف المفتَرَض» يظلّ، بمعنى من المعاني، سلبيّاً أساساً. ولكنني أود أن أقول إنه، بمعنى آخر، إيجابي أساساً. ويتوقف الأمر كلّه فعلاً على الوضع الذي يراد إسناده إلى هذا المفهوم. فإذا دُلّ بذلك - فيما وراء السارد (ولو خارج القصة) وبقرائن جُزئية أو كُليّة شتى- على أن النص السردي (ككل نصٍ آخر) يحمل على تبني *فكرة* (وهذه اللفظة، إذا اعتبرنا كلّ شيء، تُفَضّل على «صورة»، وقد آن الأوان لاستبدالها بها) معيّنة *عن المؤلّف*، فإنه يُدَلّ على واقعة بديهية، لا يسعني إلاّ أن أسلّم بها، بل أن أطالب بها، و*بهذا المعنى* أبادر إلى الموافقة على عبارة **برونزڤاير**:

> إن مجال النظرية السردية [قد أقول بمزيد من الحيطة: إن مجال الشعريات] يستبعد المؤلّف الحقيقي، ولكنه يتضمّن المؤلّف المفتَرَض[20].

www.ibtesamh.com/vb

والمؤلّف المفتَرَض، هو كل ما يسمح لنا النص بأن نعرفه عن المؤلّف، ولا ينبغي للشعريّين، ولا لغيرهم من القرّاء، أن يهملوه. أما رفع *فكرة المؤلف* هذه إلى «مقام سرديّ»، فأمر لا أوافق عليه، وأُصرّ دائماً على ألاّ تضاعَف المقاماتُ بلا داعٍ – وهذا المقام، *بصفته كذلك*، لا يبدو لي ضرورياً. ففي الحكاية، بل وراءها أو أمامها، هناك من يروي، هو السارد. وفيما وراء السارد، هناك من يكتب، ويكون مسؤولاً عن كل ما دون ذلك. وذلك – ويا للنبإ العظيم! – هو المؤلّف (ليس غير)، ويبدو لي أن ذلك يكفي كما قال **أفلاطون** قديماً.

وساقول مثل ذلك – أي قليلاً جداً – فعلاً عن القارئ: يكون قارئ مفتَرَضاً كثيراً أو قليلاً في النص، هذا القارئ الذي يلتبس، في السرد خارج القصة، مع المسرود له، والذي يقوم شمولياً على القرائن التي تفترضه، وأحياناً تشير إليه. وفي السرد داخل القصة، يكون القارئ المفتَرَض مقنّعاً بالمسرود له، ولا يمكن أن يشار إليه بأي قرينة جزئية: **فدي كويو** لا يستطيع أن يخاطب أحداً *فيما وراء* **ننكور**. ولكنه يظل في الواقع مفتَرَضاً إجمالاً من طرف الكفاءة اللغويّة والسردية – من بين كفاءات أخرى– التي يسلّم بها النصُّ طمعاً في أن يُقرأ: **فدي كويّو** لا يكلّم إلاّ **ننكور**، ولكن **ننكور** ينتظر قارئاً.

واللاّتناظر الكبير في كلّ ذلك يتأتى من *اتجاهية* التواصل السردي: فمؤلّف الحكاية، ككلّ مؤلّف، يخاطب قارئاً لايزال لم يوجد في اللحظة التي يخاطبه فيها، وربّما لن يوجد أبداً[21]. وعلى عكس المؤلّف المفتَرَض، الذي هو، في ذهن القارئ، فكرة مؤلّف حقيقي، يكون القارئ المفتَرَض، في ذهن المؤلّف الحقيقي، فكرة قارئ *ممكن*. ومن ثمّ **فبرونزڤاير** له الحقّ في الاعتراض على زعمي أن **ننكور**، «وإن كان خيالياً، يخاطب

www.ibtesamh.com/vb

جمهوراً حقيقيّاً، كما يفعل روسو أو ميشليه تماماً»[22]. وذلك ليس للسبب الذي يقدّمه – وهو أن شخصاً خياليّاً لا يستطيع أن يخاطب جمهوراً حقيقيّاً–، بل لأن أي مؤلّف، ولو كان روسو أو ميشليه، لا يستطيع أن يخاطب بالكتابة قارئاً حقيقياً، وإنما قارئاً ممكناً فقط. ثم إن الرسالة نفسها لا تخاطب مرسَلاً إليه حقيقيّاً ومحدَّداً إلاّ *بافتراض* أن يقرأها ذلك المرسل إليه؛ إلاّ أنه يمكن *على الأقل* أن يموت قبل أن يتلقاها، أقصد *بدلاً من* أن يتلقاها؛ وذلك يحدث دائماً. وإلى أن يقرأها المرسَل إليه (وبالتالي إلى أن ينسخها الناسخ)، مهما كان هذا المرسَل إليه محدَّداً بصفته شخصاً، فإنه يبقى تقديريّاً بصفته قارئاً. ومن ثم ربما كان الأفضل حتماً إعادة تسمية «القارئ المفتَرَض» *قارئاً تقديريّاً*[23]. وهذا يستتبع المراجعة التالية لخطاطة الـ«مقامات» السردية مفرطة الشيوع:

م ح (م م) ← السارد ← الحكاية ← المسرود له (ق ت) ق ح

ومن ثم فإن **ق ت** في مراجعتي هذه يعني *القارئ التقديري*، ويأمل **م م** (ولكن ذلك غير واضح) أن يعني *المؤلف المستقرأ*. وما تبقى من التصوير متروك لكفاءة قارئي التقديري (**ق ت**) التأويلية.

هذه المناقشة مع واين بوث، أو على كل حال مع الاستعمال المفرط في نظري[24] الذي تستعمل به فكرة عبر عنها، هي فرصة أغتنمها للإجابة باختصار على نقده لكتاب "*خطاب الحكاية*". وهي فرصة غير مواتية، ولكن ما كانت أي فرصة أخرى لتكون أكثر منها مواتاة، لأن هذا النقد ذو طابع عام

www.ibtesamh.com/vb

جداً، ولا ينصبُّ على أي فصل بعينه. وقد أُجمل في *خاتمة** الطبعة الثانية من كتاب "*بلاغة المتخيَّل*"، ليُفَصَّل في مقال نشر بعد ذلك بقليل[25].

والحق أن هذا المقال – الذي هو أكثر من متسامح معي– ليس إلاّ عنصراً في الخصومة الواسعة التي تعارض **بوث** (وبكيفية أعمّ جماعة **نقاد شيكاغو*** الأرسطيين المحدَثين) مع ما يدعوه **مدرسة فراغ***(؟)، أو «التفكيكية»، أو بكيفية أعم التيار «البنيانيّ وما بعد البنيانيّ» الفرنسيّ. وإذا نظر إلى هذا التيار من **ساثينيي- سيو- أوربي**، فإن استعجال هذه المساجلة لا يبرز بالضرورة للعيان. ومن الجليّ أن النقد «التفكيكي»، الذي هو نموذج المنتوج الأمريكي لقراءة معيَّنة للدريديّة، يطرد النوم، حالاً، عن جفون أولئك الذين يرون فيه تهديداً بتدمير النقد والأدب. وقد سرت العدوى إلى كل النقد الأوربي لما بعد الحرب، سواء كان يستلهم الماركسيَّة أو الفرويدية أو البنيانيَّة، فصار متَّهماً – في نظرهم – بالسفسطة والعدمية. وعند مقارنة كتاب "*خطاب الحكاية*" بهذا المدّ الأسود النَّزَّاع إلى الفوضوية، فإنه يبدو مرفأ للرصانة والمنهج والعقلانية، كتاباً– كما يقول **بوث** – «يتعلم فيه المرء، في كل صفحة تقريباً، كيف يُصنَع الأدب والنقد».

والمدح يغري بالسماع على الدوام، ولست في حاجة إلى القول كم تشرِّفني مدائح ناقد في منزلة **واين بوث**، ولا كيف

---

* Afterword.

وقد سماها المترجمان العربيان «توضيحات».

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل (Chicago Critics).

* م.ع. – بالإنكليزية في الأصل (Fragۇe School).

www.ibtesamh.com/vb

أشاطره بعض حماساته وانزعاجاته، فضلاً عن بضْعٍ أُخَر. ولكن أخيراً، وبما أن كل اتفاق يقوم جزئيّاً على سوء فهم، فإن الزوج «البنيانية وما بعد البنيانيَّة» ينذرني قليلاً من أول وهلة: فأنا أتبيَّن في *ما بعد* التي تشتمل عليها عبارة *ما بعد البنيانيّة* كما يُلوِّح بها في الولايات المتحدة الأمريكية نبْرة «تجاوز» تمنعني من إلحاقها بكلمة *البنيانية*. فكما أن ما بعد الحداثة هي على الخصوص (انظر في فنّ العمار) رد فعل مناهض للحداثة وهروب إلى انتقائية محدَثة متصنَّعة، كذلك فإن ما بعد البنيانية، إذا كانت شيئاً، قلَّما يمكنها أن تكون غير تطليق للبنيانية – وأنا لم أفهم بَعدُ لصالح ماذا. وهذا ما لم تكن «البنيانية المفتوحة» التي يتفق لي أن أنادي بها، هي نفسها نوع من مَّا بعد البنيانيَّة؟

وباختصار، إن في مكان مَّا فعلاً – على الأقل في أحكامنا المتضاربة على البنيانيَّة – تنافراً بين قيمي وقيم **واين بوث**، وتحفُّظات هذا الأخير مني تتعلَّق طبعاً بالمقاومة التي يبديها كتاب "*خطاب الحكاية*" (حتى لا نقول شيئاً عن البقيَّة!) لمحاولة التفاف يعلن **بوث** نفسه أنها بلا أمل. فهو يندهش مثلاً لإجلالي النهائي في «الخاتمة» للتقييم البارطي للـ«قابل للكتابة»، أو لتقييمي الخاص لـ«انعدام وحدة» رواية "**بحثاً**..." . وينزعج لرؤيته إياي وأنا أدافع ضدّ **پروست** عن المفارقة الشكلانية القائلة بأن «الرؤية يمكنها أيضاً أن تكون مسألة أسلوب وتقنية»*– وهو انقلابٌ هدميٌ معتدل جداً مع ذلك. وقد دققت آنفاً عدَّة أهواء طلائعيَّة عدلتُ عنها اليوم، ولكنني لن أذهب إلى حدِّ الانضمام إلى أولئك الذين يفسِّرون بالنفس أو بالأخلاق.

* م.ع. – *خطاب الحكاية*، ص. 168.

www.ibtesamh.com/vb

ومؤاخذة **بوث** الرئيسة هي من ذلك الطراز فعلاً: فهو يقول إن كتاب "*خطاب الحكاية*" يثبت جيِّداً *كيف تصنع* الحكاية البروستية، ولكنه ينقصه أن يقول *لماذا تصلح*، ما وظيفة كلٍّ من الطرائق التي أعزلها وأُعرِّفها فيه: فهي، إذن، مرة أخرى، المؤاخذة الوظيفانيَّة التي سنحت لي فرصة الإجابة عليها هنا بالذات. وأكرر مرة أخرى أنني لست متأكِّداً من أن لكل سمة وظيفةً يمكن تحديدها بدقة، ولكن على الخصوص وبكيفية أدق، لا أستطيع – في حالة رواية "*بحثا*..." – أن أدخل في منظور القراءة الذي يتحكم في وظيفيَّة **بوث**. فعنده أن قراءتي لرواية "*بحثا*..." هي من الفكرانية و«العلمية»، ومن التركيز على مفهومي *الخبر* السردي و*الدلالة*، ومن الإلحاح (عند القارئ) على الإحساس الوحيد بالفضول الفكري، بحيث تستبعد كل «تضامن أخلاقي وعاطفي مع الشخصيات» (p. 127)، وخصوصاً مع **السارد**: إذ يذهب إلى أنني لا أبحث بما فيه الكفاية عن الطريقة التي يصلُح بها النمط السرديّ البروستيّ للرفع من «تعاطفنا مع أولئك الذين يجب فعلاً أن نرى فيهم «أبطالاً وأنذالاً، بالرغم من النبرة الهادئة وغير المشجاتية (لهذه الحكاية)» (p. 138) أو «كرهنا لهم».

وإنه ليصعُب عليَّ كثيراً فعلاً أن أطبِّق هذا المقياس المانويّ* على رواية "*بحثا*...". وذلك ليس لأن **بروست** لم يوظِّف فيها أي نسق خلاقي*، بل على الأرجح لأنه وظَّف فيها أنساقاً عديدة (أخلاقي، مجتمعي، جمالي) لا تقيِّم كلُّها

* م.ع. – المانوي (Manichéen): نسبة إلى ماني الفارسي (216م ؟– 276م؟) الذي دعا إلى الإيمان بعقيدة ثنوية قوامها الصِّراع بين النور والظلام.

* م.ع. – الخِلاَقَة (axiologie): علم القيم (ويشمل الأخلاق والدين وعلم الجمال).

www.ibtesamh.com/vb

الشخصيات نفسَها أو الجماعات نفسَها، بحيث قد يستحيل في نظري تعيين «الأخيار» و«الأشرار» منهم في هذا الكون الصغير، الذي هو، مع ذلك، متقلّبٌ متغيّرٌ، وعرضة لانقلابات أبدية. أما «البطل»، فلا أظن أنني أشوّه مقاصد **بروست** وأنا أقول إنه لا يوحي لي إلاّ بمشاعر فاترة جداً، بصفته موضوع تجربة تكاد تكون سلبية باستمرار وأحياناً مضحكة حتى كشفٍ نهائي ذي طابع فكري نموذجيّ. ولكن الأرجح أن النقطة الأساسية ليست هي هذه، وما يجب أن أقوله في ذلك الأمر يصحُّ أيضاً عن عمل أدبي ذي خلاقة أشدّ وحدانية، كعمل **ستندال** الأدبيّ – لأنني لا أنكر البتة أَن مثل هذه الأعمال الأدبية موجودة، وهي من أعظم الأعمال الأدبية، وأن أحد دوافع اشتغالها هو، عند القارئ، لعبة التعرُّفات الانتقائية، التعاطفات والكراهيات، الآمال والآلام، أو الرعب والرحمة (كما كان يقول **أرسطو** سلفُنا المشترك). ولكنني لا أظن أن طرائق الخطاب السردي تساهم كثيراً في إحداث هذه الحركات العاطفية. إن التعاطف مع شخصية أو كرهها يتوقفان أساساً على المميِّزات النفسيَّة أو الأخلاقية (أو البدنية!) التي يمنحها إياها المؤلِّف، على التصرُّفات والخطابات التي ينسبها إليها، وقليلاً جداً على تقنيات الحكاية حيث ترِد. وكان سلفُنَا المذكور يلاحظ أن قصة **اوديپوس** مؤثِّرة سواء أرويت أم مُثِّلت على خشبة المسرح، لأنها كذلك بمقتضى عملها بالذَّات؛ ولكنني أضيف أنها كذلك مهما كانت الطريقة (الأمينة) التي تروى بها. ولعلّي أبالغ، ولا ريب في أنني قصَّرت في الاهتمام بهذه الآثار النفسية. ولكنني إذ أعود إليها اليوم بتحريض من **بوث**، لا أكاد أتبيَّن إلاّ آثار التبئير التي يمكن أن تساهم فيها مساهمة فعَّالة: فلعل **اوريان** أو **سان-لو** يربح الكثير

www.ibtesamh.com/vb

عندما يُرى بعين **الساذ** الصغير الساذجة، وتخسر **اوديت** أو **البيوتين** مثل ذلك عندما يرقبهما عشاق غيورون و«معصوبون» على حدٍّ قول **سوان** نفسه. ثم إنني قلت كلمة عن ذلك في كتاب "*خطاب الحكاية*"، ولكنني لست على يقين من أن تلك الآثار لا تنقلب على وظيفتها أحياناً: فليس القارئ غبياً بما يكفي لأن «يتبنَّى» بلا تحفُّظ «وجهات نظر» بمثل هذا التحيُّز الجليّ، فضلاً عن أنها معطاةٌ صراحةً بصفتها كذلك. ولعل الأعم هو أن الدقائق السردية للرواية الحديثة (منذ **فلوبير** و**جيمس**) – كالأسلوب غير المباشر الحر، مثلاً، أو المونولوج الداخلي أو التبئير المتعدِّد – إنما تمارس آثاراً سلبيَّة على رغبة القارئ في الموافقة، ويُرَجَّح أن تساهم في تشويش الدروب وتضليل «التقويمات» وإحباط التعاطفات والكراهيَّات.

وأكرِّر للمرَّة الأخيرة أن كتاب "*خطاب الحكاية*" يتناول الحكاية والسرد، وليس القصة؛ ذلك بأن مزايا الأبطال وعيوبهم، أو نجاحهم وفشلهم لا تتعلق أساساً بالحكاية ولا بالسرد، بل تتعلق بالقصة، أي بالمضمون أو بالـ diégèse (التي آن أوان قولها هذه المرة). ومؤاخذة كتاب "*خطاب الحكاية*" بإهمالها، معناها مؤاخذته باختياره لموضوعه. ثم إنني أتصوَّر جيِّداً نقداً كهذا: لماذا تكلِّمني عن الأشكال، بينما لا يهمُّني إلاَّ المضمون؟ ولكن إذا كان السؤال شرعيّاً، فإن الجواب مفرط البداهة، وهو: أن كلَّ واحد يهتمُّ بما يثيره، ولو لم يكن الشكلانيُّون موجودين لدراسة الأشكال، فمن يا ترى سيقوم بذلك بدلاً منهم؟ سيكون هناك دوماً ما يكفي من علماء النفس للتفسير بالنفس، ومن الإيديولوجيِّين للتفسير بالإيديولوجيا، ومن الأخلاقيين للتفسير بالأخلاق: فلنترك الجماليِّين

www.ibtesamh.com/vb

لجماليَّاتهم، ولاننتظرَنْ منهم ثمرات لا يستطيعون إثمارها. وهناك مَثَلٌ في هذا الشأن، وربَّما أمثال.

وأعود باختصار إلى المؤلَّف «المفتَرَض». فهذا القرين الشبحيّ يذكِّرني -ولا أعرف لذلك سبباً- بقصَّة كتبها **جورج برنارد شو**، أو ربما **أوسكار وايلد**، ثم أعاد **مارك توابن** كتابتها إلى حدٍّ ما؛ ومفادها أن كل الناس يعلمون أن عمل **شكسبير** الأدبي لم يكتبه **شكسبير**، بل كتبه أحد معاصريه الذي كان يدعى **شكسبير** هو أيضاً. لكن ما لا يعلمه إلاَّ القليل منهم هو ملابسات ذلك الاستبدال؛ فإليكموها. كان لـ**شكسبير** أخ توأم. وبينما كانا يُحمَّمان ذات يوم في الدَّسْت نفسه، انزلق أحدهما فغرق. ونظراً لأن أيّاً منهما لم يكن يُميَّز عن الآخر البتة، فإنه لم يُعْرَفْ قط مَنْ منهما كان قد كتب مسرحية "*هملت*"* ومن منهما كان قد طُرِح مع ماء الحمَّام. لعله الشخص نفسه؟

---

* *Hamlet.*

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) [Rimmon, «Comprehensive Theory of Narrative», p. 57].

(2) انظر:

Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage» (1972), in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977 ; voir également : Hamon, *Le Personnel du roman*, Droz, Genève, 1983.

(3) Rimmon, *Narrative Fiction*, 1983.

(4) Rimmon, «Comprehensive Theory of Narrative», 1976, p. 58.

[والتشديد من **جنيت**]. الحق أنني استعملت مصطلح «المؤلِّف الضمني» ذات مرة (ص. 233)، لكن دون أن أفكر في استتباعاته، مطابقاً إياه في الحال مع مؤلِّف حقيقي (هو **سانت- أمان**).

(5) يتفق للعبارة الفرنسية أن تعود إلى الإنكليزية تحت الشكل *implicit author* [*المؤلِّف الضمني*]، الذي يستعمله **بوث** نفسه مرة أو مرتين والحق يقال.

(6) Wayne C. Booth, «The Self - Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*», *PMLA* 67, 1952, p. 164.

(7) **بوث**: «*لوحة ضمنية* للمؤلِّف الذي يقف وراء المَشاهد»* «Distance and Point of View», *Essays in Criticism* 11, 1961, p. 64)؛ **بال**: «المؤلِّف المفترَض... هو *صورة* الذات الإجمالية»* («Laughing Mice», 1981, p. 209). في هذا المقال، لا تزال **ميك بال** تؤكِّد القول – ضدّ **برونزڤاير**، ربما لسبب من الأسباب – أن مفهوم المؤلِّف المفترض لا ينسجم مع نمط السرديات الذي أقترحه، ولاسيما مع التعارض: داخل القصة / خارج القصة.

(8) Bal, «Notes on Narrative Embedding», 1981, p. 42.

وسيكون القراء قد لاحظوا عرضاً أن الإيماءة الأساسية للتحليل الإيديولوجي تبدو قائمة على «إدانة» نص ما.

---

* «An implicit *picture* of the author who stands behind the scenes».

* «The implied author... is the *image* of the overall subject».

www.ibtesamh.com/vb

(9) «بالرغم من حجة الشيء المحكوم فيه، فإن كثيراً من الناس لايزالون اليوم أيضاً يعرّضون أنفسهم للسخرية بجعل الكاتب شريكاً في المشاعر التي ينسبها إلى شخصياته؛ فإذا استعمل *انا*، مال معظم أولئك الناس إلى الخلط بينه وبين السارد» (بلزاك، مقدمة لرواية "*الزنبقة في الوادي*").

(10) أتّبعُ معظم حِجاج **لنتڤلت** (*Essai*, pp. 18-22 [تر. عربية: جاپ لنتڤلت، «مستويات النص السردي الأدبي»، ترجمة رشيد بنحدو، *آفاق* (مجلة)، الرباط، صص. 80-93]).

(11) [Marcel Proust, «The Method of Sainte- Beuve», in *Marcel Proust on Art and Literature*, 1896- 1919, trans. Sylvia Townsend Warmer, Meridian Books, New York, 1958, pp. 99-100].

(12) Georg Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, 1952, والترجمة الفرنسية نشرتها دار ماسپيرو (Maspéro) عام 1967، ص. 14 و17 [تر. عربية: جورج لوكاتش، *دراسات في الواقعية الأوربية*، ترجمة أمير إسكندر، مراجعة عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص. 33]، واستشهد بها **لنتڤلت** (*Essai*, p. 20 [تر. عربية: صص. 82-83]).

(13) من سوء الحظ أنه لاينبغي عزوها إلى ملابسات سنة 1951، تاريخ هذه المقدّمة الذي هو تاريخ سيء إن كان هناك من تاريخ سيء.: إن الحجة على ذلك موجودة في نصوص عام 1935 وما يليها، وهي تنحدر مباشرة من **فريدريك إنگلز** نفسه، الذي يرى أن «الرجالَ الوحيدين الذين يتحدث عنهم **بلزاك** بإعجاب مكشوف، هم ألدُّ خصومه السياسيين، أبطالُ دير سان- ميري الجمهوريون، الرجالُ الذين كانوا يمثلون في تلك الفترة (1830-1836) الجماهير الشعبية حق تمثيل» (رسالة أبريل 1888، ضمن:
Marx- Engels, *Sur la littérature et l'art*, Editions sociales, 1954, pp. 318-319 [trad. angl., «The Problem of Realism», *Marx and Engles in Literature and Art*, ed. Lee Baxandall and Stefan Morawski, Telos Press, St. Louis and Milwaukee, 1973]). ويتعلق الأمر طبعاً بميشيل **كويستيان** في رواية "*الأوهام المفقودة*" ورواية

www.ibtesamh.com/vb

"*كادينيان*"*، والذي يقول عنه **بارتيز**: «لا أعرف بين أبطال العصور القديمة من هم أسمى منه». ليستخلص من ذلك فجأة أن **بلزاك** كان معجباً به أكثر من أي بطل آخر من أبطاله...» (انظر *آنفا*، *صص*.- 201 202، الهامش 9). ولماذا قد يكون على ملكيٍّ، تحت حكم ملكيَّة يوليوز، أن يعتبر الجمهوريين «ألدَّ خصومه السياسيين» بالضرورة؟

(14) أقول *شخصيّة*، وليس *هوية*. وذلك، مبدئيّاً، لمجرد أن هوية سارد خارج القصة – غيري القصة لم يرد لها ذكر، ولاشيء يجبرنا على تمييزها عن هوية المؤلِّف – وبالتالي لاشيء يرخص لنا في هذا التمييز؛ وعلى كل حال، فعندما يذكر سارد رواية "*جوزيف اندروز*" «صديق[ـه] **هوكارث**» مرة، ويذكر سارد رواية "*طوم دجونز*" فقيدته **شارلوط** مرة أو مرتين، فهذا في الحقيقة توقيع **هنري فيلدينگ**. ومن ثم فالسارد هو **فيلدينگ** نفسه، ولكنه يتظاهر جزئياً بشخصية غير شخصيته.

(15) انظر: *Palimpsestes*, 1982, *passim*.

(16) أضيف في هذه الحالة الأخيرة: «قارئ *أشل*»، وذلك طبعاً لأن إنجاز **تورنيي**، الأغنى في حدِّ ذاته، يستغني استغناء أسهل من إنجاز **بوالو** أو **پول سكارون** عن تعرُّف النص التحتيّ: فهناك درجات في قوَّة الصلة النصية الفوقيّة. ولكنني أُصرُّ على أن القراءة النصية الفوقيّة *أعلى* هنا أيضاً (وأكثر تقيُّداً عرضيّاً بقصد المؤلِّف وبالتالي ببرنامج النص) من قراءة ساذجة تتجاهل أحد مظاهر النص.

(17) هذا أمر سخيف: بالطبع، لا أحد يعرفهم، إذا وجدوا.

(18) لابدَّ من أن يُقصَى من هذه الطبقة الحكاياتُ مثليَّةُ القصة غيرُ الخيالية (في الفرنسية: السيرية الذاتيَّة) *كيوميات* الأخوين **گونكور** نفسهما، حيث الازدواج المؤلِّفيّ يستتبعه على الفور الازدواجُ الفاعليُّ: *نحن*.

(19) غير أن هذه الإشارة شبه النَّصّية يمكن أن تكون ملبسة (كما في «**إيركمان – شاطريان**» أو «**بوالو– نارسجاك**»، الذي يمكن حسبانُه اسماً مزدوجاً فرديّاً) أو كاذبة (كما في «**دلي**» أو «**إلري كوين**»، اللذين أتخيَّل أن هويتهما الحقيقية المزدوجة لايعرفها إلا القليل من القراء، وإذن بطريقة غير نصية صراحة). أما عن **دلي**، فإن

* *Cadignan.*

www.ibtesamh.com/vb

المؤلِّفَيْن الحقيقيَّين – ماري وفريدريك بتيجان ده لاروزيير – كانا يدفعان بإخفاء هويتهما إلي حدّ إهداء كتابهما الأول (*Une femme supérieure*, 1907) «إلى أبويّ العزيزين»، الأمر الذي يُدْرِج المتخيَّل ذا الاسم المستعار حيث لا مجال له مبدئيّاً. غير أنهما كانا – ويا لحسن الحظ! – أخاً وأختاً...

(20) W.J.M. Bronzwaer, «Implied Author, Extradiegetic Narrator, and Public Reader: G. Genette's Narratological Model and the Reading Version of *Great Expectations*», *Neophilologus* 62, 1978, p. 3.

(21) السارد الشفهي من هذه الناحية أحسن حظّاً، ولكن هذا «الأحسن» نسبي تماماً: إذ لاشك في أن المستمع موجود (وإلاّ لما حدَث السرد)، ولكن هل أنت متأكد فعلاً من أنه ينصت؟

(22) *خطاب الحكاية*، ص. 240؛ Bronzwaer, «Implied Author», p. 7

(23) بخصوص هذا الطابع التقديري أو «التخميني» الذي يطبع القارئ دائماً، وبخصوص شتى الطرق المتغيرة عبر القرون، والتي يسعى بها المؤلِّف في «تخييله»، انظر مقال **الأب و.أونگ** الممتاز (الذي سبق ذكره في الهامش 7 من الفصل 11). ويشكل عنوان هذا المقال وحده تحذيراً صحيّاً موجّهاً للجميع وفي كل الأدوار: *جمهور الكاتب متخيَّل دائما** – والمضمر: حتى خارج المتخيَّل، وحتى خارج الأدب.

(24) لاحق بكتابه أيضاً، فيما يبدو، مادام يعترف اليوم، لمّا قرأ التعليقات التي خُصِّصت لذلك الاقتراح، بأنه يزداد عدم رضى» (*Rhetoric of Fiction*, 2d ed., 1983, p.422 [تر. عربية: واين بوث، *بلاغة الفن القصصي*، ترجمة أحمد خليل عردات وعلي بن أحمد الغامدي، نشر جامعة الملك سعود، 1994، ص. 486]).

(25) Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2d ed., 1983, pp. 439 and 441.

[تر. عربية: واين بوث، *بلاغة الفن القصصي*، مرجع مذكور، ص. 506 و508]؛ «Rhetorical Critics Old and New : The Case of Gérard Genette», in Laurence Lerner, ed., *Reconstructing Literature*, Barnes & Noble, Totawa, N.J., 1983, pp. 123-141.

---

* *The Writer's Audience is always a Fiction.*

www.ibtesamh.com/vb

الفصل العشرون

الخاتمة

لست راغباً أبداً في التعليق على «خاتمة» قد كانت هي نفسها حاشية استعادية. فالنرجسية لها حدودها، التقنية على الأقل، ويزعجني أن أرى نفسي في الدرجة الثالثة شارحاً شرحي. ثم إنني عبَّرت، هنا أو هناك، عن رأيي في الحوافز، الضمنية في موضع آخر، والتي صرَّحتُ بها هنا أو هناك، وما زِلْتُ أقرُّهَا في جوهرها، مع استثناءين (بل استثناء واحد ونصف) أعودُ إليهما بالتالي بكلمة (أخيرة).

ينصبُّ الاستثناء الأول على رفضي للـ«تركيب» (ص. 282) بين مقولات الزمن والصيغة والصوت المختلفة، وهو رفضٌ كنت أبرِّره بأنه امتناع عن توحيد عمل **بروست** الأدبي توحيداً مصطنعاً. وما زِلتُ أكره كذلك فروض الـ«تماسك» تلك التي يحقِّقها النقدُ التأويلي بسهولة. وأظن أن العرض الذي يزداد أمانة (أي يزداد نقصاً)، والذي تقدِّمه لنا الدراسة التكوينية اليوم عن نص رواية "*بحثا*..."، يزداد مساهمة في تفكيك صورة عمل أدبي مغلق متجانس وزعزعتها في حد ذاتها. ولايني النص البروستي يتنسَّل تحت ناظرينا، وليست وظيفة السرديات هي إعادة تركيب

www.ibtesamh.com/vb

ما تفككه النصيات. ولكن رفضي هذا لتركيب تعسفيّ كان -كما لاحظت **شلوميث ريمون** فعلا[1]- يقوم لي (أكثر قليلاً ممّا ينبغي) ذريعة للعدول عن الربط الضروري بين الثابتات المشكِّلة (عند **پروست** أو عند غيره) لمختلف الأوضاع السردية. وجعلُ هذه المقولات تتقاطع في جدول شامل ليس حكماً مسبقاً على قدراتها على الالتقاء ولا إجباراً لها على ذلك قبلياً. وقد حاولت، آنفاً، أن أَسُدَّ هذه الثغرة وأنا أدل على طريق مثل هذه العملية، دون أن أوصلها مع ذلك إلى نهايتها (وأعني الجدول الكامل لكل التقاطعات الممكنة)، لأن مثل هذا الإنجاز، علاوة على أنه مضحك ومستحيل مادياً، ربما كان معقِّماً أكثر منه منشِّطاً: إذ يُفترض في شبكةٍ أن تظل مفتوحة *دائما*[2].

وينصب التحفُّظ الثاني على تقييم المظاهر المجدِّدة أو «المدمِّرة» لعملٍ أدبي، سواء كان عمل **پروست** أو أي عمل آخر. وقد طلَّقتُ آنفاً التصور التبسيطوي لتاريخ الفن، وربما للتاريخ بكل بساطة، الذي يستتبعه مثل هذا الموقف، ولكنني أرى أن الإنكار كان مُجْمَلاً جزئيّاً في ص. 281، حيث كنت أقر بطابعه «الساذج» و«الرومنسي». ومن ثم قد لا يكون عليَّ بعد إلاّ أن أكمل هذا المجمَل، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة، لأنَّني لا أزال أشعر بأنّي قريب جداً من **بارط** -وليس هذا حُبّاً له بعد وفاته- في تقييمه للـ«قابل للكتابة»، الذي كنت أستند إليه آنذاك. إلاّ أنني أعطيه اليوم معنى مختلفاً قليلاً ولا يُلزِم أحداً سواي طبعاً. وهكذا لن أضع بعدُ الـ«قابل للكتابة» في مقابل «القابل للقراءة» بصفته الحديث في مقابل القديم أو المنحرف في مقابل المعياريّ، بل بصفته التقديري في مقابل الحقيقيّ،

www.ibtesamh.com/vb

بصفته ممكناً لم يتحقق بعد، وتستطيع مقاربته النظرية أن تدل على مكانه (الخانة الفارغة الشهيرة) وطابعه. و«القابل للكتابة» ليس مجرد شيء قد كُتب، وتشارك القراءة وتساهم في إعادة كتابته بقراءته. بل هو أيضاً شيءٌ أُنُفٌ، شيء غير مكتوب تكتشف شعرياتُه (من بين مباحث أخرى) وتحدِّد، بعمومية بحثها، تقديريَّته التي تدعونا إلى تحقيقها. فمن تكون هذه «نا»، وهل الدعوة موجَّهة للقارئ فقط، أو هل على الشعريِّين أنفُسهم أن ينتقلوا إلى الفعل؟ لا أعلم عن ذلك الكثير. أو هل على الدعوة أن تبقى دعوة، رغبة غير مشبعة، إيحاء بلا أثر- ولكن ليس دائماً بلا تأثير: إذ الأمر المؤكد هو أن الشعريات عموماً والسرديات خصوصاً، لا ينبغي أن تنحصر في عرض الأشكال أو الموضوعات الموجودة. بل عليها أيضاً أن تسبر حقل الممكنات، بل حقل «*المستحيلات*»، دون أن تسرف في التوقف عند هذه الحدود، التي ليس من حقها أن ترسمها. إذ لم يقم النقاد حتى الآن إلا بتأويل الأدب، وعليهم الآن أن يحولوه. حقاً إن هذا ليس شأن الشعريِّين وحدهم، ولعل نصيبهم في ذلك زهيد، ولكن ما قيمة النظرية لو لم تصلح أيضاً لـ*خلق الممارسة*؟

www.ibtesamh.com/vb

هوامش

(1) Rimmon, «Comprehensive Theory of Narrative», 1976, p. 57.

(2) «لايهم كثيراً ان يكون الجدول ناقصاً»، كما يقول فيليب لوجون بصدد جدول آخر، «لأن ميزة جدول هي ان يهوّن مشكلة او يهوّلها. يجب ان يكون موحياً. ولو كان اكثر تعقيداً، لكان اكثر دقة، ولكنه سيكون من الإرباك بحيث لن يصلح بعد لشيء» (Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique (bis)*, 1982, p. 23).

www.ibtesamh.com/vb

المصادر والمراجع

هذه قائمة، انتقائيَّة جداً، بدراسات السرديَّات منذ سنة 1972، مضافاً إليها بعض العناوين التي كان يجب أن ترد في قائمة مصادر كتاب "*خطاب الحكاية*" ومراجعه. ومع أنها انتقائيَّة، فالراجح أنها ناقصة، ومتجاوزة الآن مادامت قد توقفت عند تاريخ 27 يونيو 1983.

AUTHIER, J., «Les formes du discours rapporté», *Documentation et recherche en linguistique allemande* 17, 1978.

BACHELLIER, Jean-Louis, «La poétique lézardée», *Littérature* 12, décembre 1973.

BACKUS, Joseph M., «'He Came into Her Line of Vision Walking Backward': Nonsequential Sequence-Signals in Short Story Openings», *Language Learning: A Journal of Applied Linguistics,* 15, 1965, pp. 67-83.

BAKHTINE, Mikhaïl (V.N. Volochinov), «Discours indirect libre en français, en allemand et en russe», *Le Marxisme et la Philosophie du langage* (1929), Minuit, Paris, 1979.

[تر. عربية: باختين، ميخائيل (ف. ن. ڤولوشينوف)، «الخطاب غير المباشر الحرّ في الفرنسيّة والألمانيّة والرّوسيّة»، *الماركسية وفلسفة اللغة* (1929)، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، نشر دار توبقال، الدار البيضاء، 1986].

BAL, Mieke, *Narratologie,* Klincksieck, Paris, 1977. (Tr. [chapter 1] «The Narrating and Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative». Trans. Jane E. Lewin. *Style* 17, 1983, pp. 234-269).

www.ibtesamh.com/vb

- -, *De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie*, Coutinho, Muiderberg, 1978.
- -, «Notes On Narrative Embedding», *Poetics Today* 2: 2, Winter 1981, pp. 41-59.
- -, «The Laughing Mice, or: On Focalization», *Poetics Today* 2: 2, 1981, pp. 202-210.

BALLY, Charles, «Le style indirect libre en français moderne», *Germanisch - Romanische Monatsschrift* 4, 1912.
- -, «Figures de pensée et formes linguistiques», *Germanisch - Romanische Monatsschrift* 6, 1914.

BANFIELD, Ann, «Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech», *Foundations of Language* 10, 1973.
- -, «The Formal Coherence of Represented Speech and Thought», *PTL* 3, 1978.
- -, «Where Epistemology, Style and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought», *New Literary History* 9, 1978.
- -, «Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction», *Poetics Today* 2: 2, Winter 1981.
- -, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston and London, 1982

BANN, Stephen, «Review of *Narrative Discourse*», *London Review of Books*, October 1980.

BARTH, John, «Tales Within Tales Within Tales», *Antaeus* 43, Autumn 1981, pp. 45-63.

BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, 1966, pp. 1-27. Repris dans *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977. (Tr. «Introduction to the Structural Analysis of Narratives», in *Image - Music - Text*, Trans. Stephen Heath, Hill & Wang, New York, 1977).

[تر. عربية: بارط، رولان، «مدخل إلى التحليل البنيويّ للحكايات»، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقّار، ضمن: *انالت* (مجلّة اتحاد كتّاب المغرب)، عدد 8-9، 1988، صص. 7-29].

www.ibtesamh.com/vb

- -, «L'effet de réel», *Communications* 11, 1968, pp. 84-89. Repris dans *Littérature et Réalité*, Seuil, Paris, 1982. (Tr. «The Reality Effect», in Tzvetan Todorov, ed., *French Literary Theory Today: A Reader*, Trans. R. Carter, Cambridge University Press, Cambridge, 1982).

[تر. عربية: بارط، رولان، «أثر الواقع»، ترجمة محمد معتصم ومراجعة محمد برّادة، ضمن: ر. بارط وآخرون، *الأدب والواقع*، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، نشر تينمل، مراكش، ط. 1، 1992، صص. 37ـ 44].

- -, «To Write: An Intransitive Verb?», in Macksey & Donato, 1970.

- -, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», in Claude Chabrol et *alii*, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973.

[تر. عربية: بارط، رولان، «تحليل نصّيّ لحكاية "القول الفصل في حالة السّيّد فالدمار" لإدگار آلن پو»، ترجمة محمد البكري، ضمن: *فضاءات مستقبلية* (مجلّة مغربيّة)، عدد 2ـ 3، 1996، الدار البيضاء، صص. 12ـ 36، 96ـ 103].

BEACH, Joseph Warren, *The Method of Henry James*, Yale University Press, New Haven, 1918.

- -, *The XX^th Century Novel: Studies in Technique*, Appleton - Century - Crofts, New York, 1932.

BERENDSEN, Marjet, *The Teller and the Observer: G. Genette's and M. Bal's Theories on Narration and Focalization Examined*, mémoire inédit, Hertogenbosch, 1979.

BICKERTON, Derek, «Modes of interior Monologue: A Formal Definition», *Modern Language Quarterly* 28, 1967.

- -, «J. Joyce and the Development of Interior Monologue», *Essays in Criticism* 18, 1, 1968.

BIRGE-VITZ, Evelyne, «Narrative Analysis of Medieval Texts», *Modern Language Notes* 92, 1977.

BONNYCASTLE, S, & KOHN, A.,«G. Genette and S. Chatman on Narrative», *Journal of Practical Structuralism* 2, 1980.

www.ibtesamh.com/vb

BONY, Alain, «La notion de *persona* ou d'*auteur implicite* : Problèmes d'ironie narrative», *L'Ironie, linguistique et sémiologie* 2, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

BOOTH, Wayne C., «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*», *PMLA* 67, 1952, pp. 163-185.

- -, «Distance and Point of View», *Essays in Criticism*, 11, 1961, pp. 60-79. (Tr. «Distance et point de vue», *in Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977).

- -, *The Rhetoric of Fiction*, Second Edition, The University of Chicago Press, Chicago, 1983.

[تر. عربية: وين بوث، *بلاغة الفنّ القصصيّ*، ترجمة أحمد خليل عردات وعليّ بن أحمد الغامديّ، نشر مركز البحوث، كلّيّة الآداب، جامعة الملك سعود، 1994].

- -, «Rhetorical Critics Old and New: The Case of Gérard Genette», in Laurence Lerner, ed., *Reconstructing Literature*, Basil Blackwell, 1983.

BRONZWAER, W.J. M., *Tense in the Novel*, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1970.

- -, «Implied Author, Extradiegetic Narrator, and Public Reader: G. Genette's Narratological Model and The Reading Version of *Great Expectations*», *Neophilologus* 62, 1978.

- -, «M. Bal's Concept of Focalization», *Poetics Today* 2, Winter 1981, pp. 193-201.

BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

BRUSS, Elizabeth, *Autobiographical Acts*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977.

CHATELAIN, Danièle, «Itération interne et scène classique», *Poéique* 51, septembre 1982, pp. 369-381.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978.

www.ibtesamh.com/vb

- -, Review of *Narrative Discourse, Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, Winter 1980.

COHN, Dorrit, «Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style», *Comparative Literature* 18, 1966.

- -, «K. Enters *The Castle*: On the Change of Person in Kafka's Manuscript», *Euphorion* 62, 1968.

- -, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, 1978 (Trad. fr. *La Transparence intérieure*, Trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

- -, «The Encirclement of Narrative», *Poetics Today* 2: 2, Winter 1981.

CROSMAN, Inge, *Metaphoric Narration*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1978.

CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, Ithaca, 1975.

- -, «Foreword» to Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Translation of «Discours du récit», a portion of *Figures III*, Trans. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, 1980

[تر. عربية: كالر، جوناثان، «تصدير»، ترجمة محمد معتصم، ضمن: جنيت، جيرار، *خطاب الحكاية*، ترجمة محمد معتصم وعمر حلّي وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1996، صص. 23-29].

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.

DANON-BOILEAU, Laurent, *Produire le fictif*, Klincksieck, Paris, 1982.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde, «La pierre descriptive», *Poétique* 43, septembre 1980, pp. 293-304.

- -, «Traversées de l'espace descriptif», *Poétique* 51, septembre 1982, pp. 329-344.

DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne*, Colin, Paris, 1975.

www.ibtesamh.com/vb

DILLON, G.L. & KIRCHOFF, F., «On the Form and Function of Free Indirect Style», *PTL* 1: 3, 1976.

DOLEŽEL, Lubomir, «The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction», *To Honor R. Jakobson,* Mouton, 1967.

- -, *Narrative Modes in Czech Literature,* University of Toronto Press, Toronto, 1973.

FITCH, Brian T., *Narrateur et Narration dans l'«Étranger» d'Albert Camus*, Minard, Paris, 1960.

FRIEDEMANN, Käte, *Die Rolle des Erzählers in der Epik,* Leipzig, 1910.

FRIEDMAN, Norman, *Form and Meaning in Fiction,* University of Georgia Press, Athens, 1975 (chap. VIII, a revised version of «Point of View in Fiction», *PMLA* 70, 1955).

GENETTE, Gérard, *Figures III,* Seuil, Paris, 1972.

[تر. عربية جزئيّة: جنيت، جيرار، *خطاب الحكاية* (ترجمة محمد معتصم وعمر حلّي وعبد الجليل الأزدي لقسم «Discours du récit» من *Figures III*)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1996 (ط. 2، القاهرة، 1997)].

- -, *Introduction à l'architexte,* Seuil, Paris, 1979.

[تر. عربية: جنيت، جيرار، *مدخل الى النصّ الجامع*، ترجمة عبد الرّحمن أيّوب، نشر دار توبقال، الدار البيضاء، 1985].

- -, *Narrative Discourse* (trad. angl. par Jane E. Lewin de *Discours du récit),* Cornell University Press & Basil Blackwell, Ithaca, 1980.

- -, *Palimpsestes: La Littérature au second degré,* Seuil, Paris, 1982.

GLOWINSKI, Michal, «Der Dialog im Roman», *Poetica* 8, 1976.

- -, «On the First-Person Novel», *New Literary History* 9: 1, Fall 1977.

GOTHOT-MERSCH, Claudine, «La parole des personnages» (1981), *Travail de Flaubert,* Seuil, Paris, 1983.

www.ibtesamh.com/vb

GUIRAUD, Pierre, «Modern Linguistics Looks at Rhetoric: Free Indirect Style», in Joseph Strelka ed., *Patterns of Literary Style,* Penn State University Press, University Park, 1971.

HAMBURGER, Käte, *Die Logik der Dichtung,* Ernst Klett, Stuttgart, 1957 (Tr. *The Logic of Literature*, Trans. Marilynn J. Rose, 2d rev. ed., Indiana University Press, Bloomington, 1973).

HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage» (1972), in *Poétique du récit,* Seuil, Paris, 1977.

[تر. عربية: هامون، فيليب، *سيميولوجية الشخصيات الروائية*، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990].

- -, «Sur quelques concepts narratologiques», *Les Lettres romanes* 33: 1, 1979.

- -, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Hachette, Paris, 1981.

- -, *Le Personnel du roman,* Droz, Geneva, 1983.

HARWEG, Roland, *Pronomina und Textkonstitution,* Fink, Munich, 1968.

HAYMAN, David, «Review of *Figures III*», *Novel* 6: 3, 1973.

HERNADI, Paul, «Dual Perspective : Free Indirect Discourse and Related Techniques», *Comparative Literature* 24, 1972.

HOEK, Leo H., *La Marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,* Mouton, 1982.

HOLMSHAWI, Lorraine, «Les Exilés de la narratologie: Quelques remarques sur le rythme et les images dans un extrait de *Madame Bovary*», *French Studies in Southern Africa* 10, 1981, pp. 22-29.

ISER, Wolfgang, *Der Implizit Leser,* Fink, Munich, 1972 (Trad. angl., *The Implied Reader,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974).

- -, *Der Akt des Lesens,* Fink, Munich, 1976 (Trad. angl., *The Act of Reading,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978).

www.ibtesamh.com/vb

JACQUET, Marie-Thérèse, «La Fausse Libération du dialogue ou le 'style direct intégré' dans *Bouvard et Pécuchet*», *Annali della Facolta di Lingue et Letterature straniere dell' Universita di Bari* 1: 1, 1980.

JOST, François, «Narration(s): en-deçà et au-delà», *Communications* 38, 1983.

- -, *Du nouveau roman au nouveau romancier. Questions de narratologie,* Thèse, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1983.

KALEPKY, Theodor, «Mischung indirekter und direkter Rede...», *Zeitschrift für romanische Philologie* 23, 1889.

KALIK-TELJATNICOVA, A., «De l'origine du prétendu style indirect libre», *Le Français moderne* 33, 1965-1966.

KAYSER, WOLFGANG J., «Wer erzählt den Roman?», *Die Vortragsreise,* Bern, 1958 (Trad. fr. «Qui raconte le roman?», in *Poétique du récit,* Seuil, Paris, 1976).

KURODA, S.Y., «Where Epistemology, Style and Grammar Meet», in Paul Kiparsky ed., *A Festschrift for Morris Halle,* Holt, Rinehart and Winston, New York, 1973 (Trad. fr. «Où l'épistémologie... », *Aux quatre coins de la linguistique,* Seuil, Paris, 1979).

- -, «Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View», in Teun A. van Dijk ed., *Pragmatics of Language and Literature,* North-Holland, Amsterdam; and American Elsevier, New York, 1976. (Trad. fr. «Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration», *Langue, Discours, Société,* Seuil, Paris, 1975).

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique,* Seuil, Paris, 1975. (Tr. [chapter 1] «The Autobiographical Contract», in Tzvetan Todorov, ed. *French Literary Theory Today*, Trans. R. Carter, Cambridge University Press, Cambridge, 1982).

[تر. عربية جزئيّة: لوجون، فيليب، *السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي*، ترجمة وتقديم عمر حلّي، المركز الثقافي العربيّ، بيروت– الدار البيضاء، 1994].

www.ibtesamh.com/vb

- -, *Je est un autre*, Seuil, Paris, 1980.

- -, «Le pacte autobiographique (bis)», *Actes du II^e colloque international sur l'autobiographie...*, Presses de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1982 (Pour une version plus étendue de cet article, voir *Poétique* 56, 1983, pp. 416-434).

LERCH, Eugen, «Die stylistische Bedutung des Imperfekts der Rede», *Germanisch - Romanische Monatsschrift* 6, 1914.

- -, «Ursprung und Bedeutung der sog.'Erlebten Rede'», *Germanisch - Romanische Monatsschrift* 16, 1928.

LERCH, G., «Die uneigentlich direkte Rede», *Idealistische Philologie*, Heidelberg, 1922.

LIEBOW, Cynthia, *La transtextualité dans* The Sot-Weed Factor *de John Barth*, Thèse, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1982.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Corti, Paris, 1981.

LORCK, Etienne, *Die erlebte Rede: Eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg, 1921.

LYOTARD, Jean-François, «Petite économie libidinale d'un dispositif narratif», *Des dispositifs pulsionnels*, Union Générale d'Editions, 10/18, 1973.

McHALE, Brian, «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», *PTL* 3: 2, April 1978.

- -,«Review of Roy Pascal, *The Dual Voice*», *PTL* 3: 2, April 1978.

- -, «*Islands on the Stream of Consciousness*», *Poetics Today* 2: 2, 1981.

MACKSEY, Richard & DONATO, Eugenio, eds., *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1970.

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Seuil, Paris, 1948.

MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1982.

www.ibtesamh.com/vb

MOSHER, Harold, «The Structuralism of G. Genette», *Poetics* 5: 1, 1976.

- -, «A Reply to Some Remarks on Genette's Structuralism», *Poetics* 7: 3, 1978.

- -, «Recent Studies in Narratology», *Papers on Language and Literature*, 1981.

NØJGAARD, Morten, «C.R. de *Figures III*», *Revue Romane* 9: 1, 1974.

ONG, Walter J., S.J., «The Writer's Audience is Always a Fiction», *PMLA* 90: 1, January 1975, pp. 9-21.

ORWELL, George, «Charles Dickens» (1940), Reprinted in *Selected Essays*, London, 1961.

PASCAL, Roy, «Tense and Novel», *Modern Language Review* 57, 1962.

- -, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the XIXth Century European Novel*, Manchester University Press, Manchester, 1977.

PETIT, Jacques, «Une relecture de Mauriac...», *Edition et Interprétation des manuscrits littéraires*, Bern, 1981.

PIER, John, *L'instance narrative du récit à la première personne*, Ph. D. diss., New York University, 1983.

- -, «Diegesis», in Thomas A. Sebeok *et al.*, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Mouton, Berlin, New York and Amsterdam, 1986.

[كان ج. جنيت قد اشار في الاصل إلى انّ هذا الكتاب على وشك الصدور].

PLÉNAT, M., «Sur la grammaire du style indirect libre», *Cahiers de grammaire* 1, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, octobre 1979.

PRATT, Mary-Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.

PRINCE, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique* 14, avril 1973, pp. 178-196.

- -, *A Grammar of Stories*, Mouton, The Hague, 1973.

www.ibtesamh.com/vb

- -, «Notes on the Text as Reader», in SULEIMAN, Susan & CROSMAN, Inge, eds., *The Reader in the Text,* Princeton University Press, Princeton, 1980.

- -, «Reading and Narrative Competence», *L'Esprit créateur* 21: 2, été 1981.

- -, «Narrative Analysis and Narratology», *New Literary History* 13: 2, Winter 1982, pp. 179-188.

- -, *Narratology: The Form and Function of Narrative,* Mouton, The Hague, 1982.

PUECH, Jean-Benoît, *L'Auteur supposé: Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature,* Thèse, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1982.

RICARDOU, Jean, *Nouveaux Problèmes du roman,* Seuil, Paris, 1978.

RICŒUR, Paul, *et al., La Narrativité,* Ed. du Centre National de Recherche Scientifique, 1980.

RIFFATERRE, Michael, «L'illusion référentielle» (1978), *Littérature et Réalité,* Seuil, Paris, 1982.

[تر. عربية: ريفاتير، مايكل، «الوهم المرجعيّ»، ترجمة محمد معتصم، ضمن: ر. بارط وآخرون، *الأدب والواقع*، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، نشر تينمل، مراكش، ط. 1، 1992، صص. 45- 67].

RIMMON, Shlomith, «A Comprehensive Theory of Narrative: G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction», *PTL* 1: 1, January 1976.

- -, «Problems of Voice in V. Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*», *PTL* 1: 3, October 1976.

- -, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics,* Methuen, London, 1983.

[تر. عربية: ريمون كنعان، شلوميث، *التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة*، ترجمة لحسن احمامة، دار الثقافة للنّشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995].

RINGLER, Susan, *Narrators and Narrative Contexts in Fiction,* Ph. D. diss., Stanford University, Stanford, 1981.

www.ibtesamh.com/vb

RON, Moshe, «Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction», *Poetics Today*, 2: 2, Winter 1981.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, Corti, Paris, 1973.

SCHMID, Wolf, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskys*, Fink, Munch, 1973.

SCHOLES, Robert, *Structuralism in Literature*, Yale University Press, New Haven, 1974.

- -, *Semiotics and Interpretation*, Yale University Press, New Haven, 1982.

SEARLE, John R., «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History* 6: 2, Winter 1975.

SØRENSEN, Kathrine, *La Théorie du roman, Thèmes et modes*, Thèse, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1983. [SØRENSEN RAVEN JØRGENSEN, Katherine, *La Théorie du roman, thèmes et modes*, Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1987].

SOURIAU, Etienne, «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», *Revue internationale de filmologie*, 7-8, 1948.

SPIELHAGEN, Friedrich, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, L. Staackmann, 1883.

- -, *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik*, Leipzig, 1898.

STANZEL, Franz K., *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wilhelm Braumüller, Vienna, 1955 (Tr. *Narrative Situations in the Novel*, Trans. James P. Pusack, Indiana University Press, Bloomington, 1971.

- -, *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1964.

- -, «Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel», *Novel* 11, 1978.

- -, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1979 (Trad. angl. *A Theory of Narrative*, Trans. Charlotte Gœdsche, Cambridge University Press, 1984).

www.ibtesamh.com/vb

- -, «Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory», *Poetics Today* 2: 2, Winter 1981, pp. 5-15.

STERNBERG, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

- -, «Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse», *Poetics Today* 3, Spring 1982, pp. 107-156.

STRAUCH, G., «De quelques interprétations récentes du style indirect libre», *Recherches anglaises et américaines*, 1974.

SULEIMAN, Susan, «Review of *Figures III*», *French Review* 48, October 1974.

- -, *Le Roman à thèse*, Presses Universitaires de France, Paris, juin 1983.

TAMIR, Nomi, «Some Remarks on a Review of G. Genette's Structuralism», *Poetics* 5: 4, 1976.

- -, «Personal Narrative and Its Linguistic Foundation», *PTL* 1: 3, October 1976, pp. 403-430.

THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris, 1935.

TILLOTSON, Kathleen, *The Tale and the Teller*, R. Hart-Davis, London, 1959.

TOBLER, A., «Vermischte Beitrage zur französischen Grammatik», *Zeitschrift für romanische Philologie* 11, 1887.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Seuil, Paris, 1973 (nouvelle version de «Poétique», 1968). (Tr. *Introduction to Poetics*, Trans. Richard Howard, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1981).

[تر. عربية: طودوروف، تزڤيتان، *الشعرية*، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، نشر دار توبقال، الدار البيضاء، ط. 1، 1987].

ULLMAN, Stephen, *Style in the French Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 1957.

www.ibtesamh.com/vb

USPENSKI, Boris, *Poétika Kompozicii,* Moscou, 1970 (Trad. fr. partielle: «Poétique de la composition», *Poétique* 9, février 1972; trad. angl., *A Poetics of Composition,* Trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig, University of California Press, Berkeley, 1973).

VAN DEN HEUVEL, Pierre, «Le discours rapporté», *Neophilologus* 57: 1, 1978.

VAN REES, C.J., «Some Issues in the Study of Conceptions of Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories», *Poetics* 10, 1981, pp. 49-89.

VERSCHOOR, J .A., *Étude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français,* Groningen, 1959.

VITOUX, Pierre, «Le jeu de la focalisation», *Poétique* 51, septembre 1982, pp. 359-368.

WALZEL, Oskar, «Von 'Erlebter' Rede», *Zeitschrift für Bucherfreunde*, 1924.

- -, *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, Quelle & Meyer, Leipzig, 1926. Rpt. Quelle & Meyer, Heidelberg, 1968.

WEISSMAN, Frida S., «Le monologue intérieur: A la première, à la deuxième ou à la troisième personne?», *Travaux de Linguistique et de Littérature* 14: 2, 1976.

ملاحظة استدراكية (بتاريخ 2 شتنبر 1983): أغتنم فرصة مراجعة أخيرة للتجارب المطبعية لهذا الكتيّب لأشير إلى مقال لم أستطع أن آخذه في عملي هذا بعين الاعتبار، ولكنني أتفق معه في الجوهر (وهو نقد لكتاب بانفيلد، *Unspeakable Sentences*، 1982)؛ وهذا المقال هو:

Mc Hale, Brian, "Unspeakable Sentences, Unnatural Actes", *Poetics Today*, 1, 1983.

www.ibtesamh.com/vb

ملاحق الترجمة

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

ثبت المقابلات

- أ -

عربيّ	إنگليزيّ	فرنسيّ
آية	Line	Verset
آليّ	Mechanistic	Mécaniste
إبصار	Perception	Perception
ابتدائي(أوّل)	First, Primary	Primaire
إجرائي	Operational	Opératoire
اجتماعي	Fashionable	Mondain
اداة تعريف	Definite article	Article défini
ادب	Literature	Littérature
ادبيّ	Literary	Littéraire
ادبيّة	Literariness	Littérarité
إدراك	Perception	Perception
اوّل(اولى)	First	Premier
اوّليّ	Initial	Initial
ازدواج	Dualness	Duplicité
احاديّ القصة	Uni-diegetic	Unidiégétique
إحساس لغويّ	"Linguistic feeling"	"Sentiment linguistique"
إطار	Frame	Cadre
إيديولوجيّ (ـون)	Ideologue	Idéologue

www.ibtesamh.com/vb

Idéologique	Ideological	إيديولوجي
Idéologie du texte	Ideology	إيديولوجيّة
Connotation	Connotation, Connoting	إيحاء
Familiarité	Familiarity	ألفة
Ambigüité	Ambiguity	التباس، لبس
Optimal	Optimal	أمثل
Autre moi	Second self	أنا أخرى
Ich-Erzählung	First-person	أنا السارد
Je-témoin	I-witness	أنا الشاهد
Performance	Performance	إنجاز
Emboîtement	Embedding	اندماج
Paradigme	Paradigm	أنموذج
Inédit	New	أُنُف
Métalepse	Metalepsis	انصراف
Péripétie	Peripetia	انقلاب مفاجئ(في القصة)
Coup de théatre	Sensation	انقلاب فجائيّ
Dissertation	Disquisition	إنشاء
Chanson de geste	Chanson de geste	أنشودة البطولة
Production	Production	إنتاج
Infraction	Infraction	انتهاك
Sélection	Selection	انتقاء
Sélectif	Selective	انتقائيّ
Néo-éclectisme	Neo-eclecticism	انتقائيّة محدَثة
Transition	Transition	انتقال
De transition	As a transition	انتقاليّ
Electif	Elective	انتخابيّ
Mythique	Mythical	أسطوريّ

www.ibtesamh.com/vb

Diction, Style	Style	اسلوب
Stylistique	Stylistic	اسلوبي
Prolepse	Prolepse	استباق
Proleptique	Proleptic	استباقيّ
Substitution	Substitution	استبدال
Substitutif	Substitutionary	استبداليّ
Introspection	Introspection	استبطان
Introspectif	Introspective	استبطاني
Incipit	Incipit	استهلال
Impossibilités logiques	Logical impossibilities	استحالات منطقية
Digression	Digression	استطراد
Digressif	Digressive	استطراديّ
Déduction	Deduction	استنباط
Transcription	Transcription	استنساخ
Inférence	Inference	استنتاج
Rétrospection	Retrospection	استعادة
Rétrospectif	Retrospective	استعادي
Métaphorique	Metaphoric	استعاري
Interrogation	Interrogation	استفهام
Enquête	Investigation	استقصاء
Analepse	Analepse	استرجاع
Analeptique	Analeptic	استرجاعي
Décryptage	Deciphering	استرماز
Citation	Quotation	استشهاد
Décodage	Decoding	استشفار
Anticipation	Anticipation	استشراف
Par anticipation	By anticipation	استشرافيّ

www.ibtesamh.com/vb

Syllepse	Syllepsis	استخدام
Reproduction	Reproduction	إعادة إنتاج
Récriture	Rewriting	إعادة كتابة (← تحويل صوتيّ)
Paraphrase	Paraphrase	إعادة سبك
Annonce	Advance notice	إعلان
Rection	Government	إعمال (≠ إهمال)
Arbitraire	Arbitrary	اعتباطي (ـة)
Présupposition	Presupposition	افتراض مسبق
Hypothétique	Hypothetical	افتراضي
Terminologie	Terminology	اصطلاح
Terminologique	Terminological	اصطلاحيّ
Persuasif	Persuasive	إقناعيّ
Nouvelle	Novella	أقصوصة
Référentiel	Referential	إرجاعي
Transmission	Transmission	إرسال
Néo-aristolélicien	Neo-Aristotelision	أرسطي محدَث
Mise en abyme	Mise en abyme	إرصاد
Retroactif	Retroactive	ارتجاعي
Indication	Indication, Marker, Signal	إشارة
Effet, Trace	Effect, Trace, Workings	أثر
Chroniqueur	Chronicler	إخباريّ
Chronique	Chronicle	إخباريّة
Moraliste (s)	Moralist(s)	أخلاقيّ (ـون)
Moral(e)	Moral	اخلاقي
Mise en scène	Put on stage	إخراج سينمائي
Empirisme	Empiricism	اختباريّة
Empirique	Empirical	اختباري

www.ibtesamh.com/vb

اختيار	Selection	Choix
اختياريّ	Optional	Facultatif
إضرابي	Concessive	Concessif

- ب -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
بالزيادة	Paraleptic	Paraleptique
باروكي	Baroque	Baroque
باسط (≠ قابض)	Omnicommunicative	Omnicommunicative
بداية (≠ نهاية)	Beginning	Amorce, début
بوليسيّ	Detective	Policier
بؤرة	Focus	Foyer
بؤري	Focal	Focal
بطل	Hero	Héros
بيت شعر	Line	Vers
بلاغة	Rhetoric	Rhétorique
بناء ذهنيّ	Mental construct	Construction mentale
بنيانيّ	Structuralist	Structuraliste
بنيانية	Structuralism	Structuralisme
- مفتوحة	-- open	-- ouvert
- صوسيريّة	Saussurian --	-- saussurien
بنية	Structure	Structure
برهان		Preuve
برهاني	Demonstrative	Démonstratif
برهنة	Reasoning	Raisonnement
برنامج	Plan	Programme

www.ibtesamh.com/vb

بعيداً عن الخيال	off- fiction	Hors-fiction
بعيد المدى	Long range...	... à longue portée
بذرة أسلوبية	Stylistic etymon	Etymon stylistique

- پ -

عربيّ	إنگليزيّ	فرنسيّ
پروستيّاتي (نسبة إلى الدراسات المتخصصة في پروست وأعماله)	Proustological	Proustologique

- ج -

عربيّ	إنگليزيّ	فرنسيّ
جدول	Table	Tableau
جهة (في النحو)	Aspect	Aspect
جهيّ	Aspectual	Aspectuel
جواز	License	Licence
جزئي (≠ كامل)	Partial	Partiel
جزئي (≠ كليّ)	Pinpointed	Ponctuel
جزم	Assertion	Assertion
جمالي (ـة)	Aesthetic	Esthétique
جمالي (ـون)	Aesthete	Esthète
جماليات	Aesthetics	Esthétique
جمهور (جماهير)	Public(s)	Public(s)
جملة مصدرية	Subordinate-clause	Complétive

www.ibtesamh.com/vb

Proposition	Subordinate-clause	جملة فرعية
Proposition "subordonnée"	Subordinate-clause	جملة فرعية تابعة
Proposition principale	Main clause	جملة رئيسة
Proposition déclarative	Declarative statement	جملة تصريحية

- د -

فرنسيّ	إنكليزيّ	عربيّ
Intradiégétique	Intradiegetic	داخل القصة
Intra-intradiégétique	Intra-intradiegetic	داخل ـ داخل القصة
Intérieur, Interne	Inner, Interior, Internal	داخليّ (≠ خارجيّ)
Décor	Décor	ديكور
Sémiotique narrative	(Narrative) Semiotics	دلائليات سردية
Signification	Meaning, Signification	دلالة
Sémantique	Semantic	دلالي
Support de l'action	Carrier of the action	د عامة العمل
Etude	Study	دراسة
Derridisme	Derridism	دريديّة (نسبة إلى ج. دريدا)
Dogmatique	Dogmatic	دغمائي

- هـ -

فرنسيّ	إنكليزيّ	عربيّ
Parodiste	Parodist	هادم
Parodie	Parody	هدم
Parodique	Parodic, Parodying	هدميّ
Identité	Identity	هويّة

www.ibtesamh.com/vb

Néo-hégélianisme bakhtinien	Bakhtinian neo-hegelianism	هيگلية محدَثة باختينيّة
Lapsus	Slip	هفوة (← فلتة لسان)
Interjectif (ive)	Interjective	هتافيّ

- و -

فرنسيّ	إنگليزيّ	عربيّ
Réalité	Reality	واقع
Réaliste	Realistic	واقعي
Fait	Fact	واقعة
Réalisme	Realism	واقعية
Point de vue	Point of view	وجهة نظر
Illusion	Illusion	وهم
Intermédiaire, Interposé	Intermediary, Intermediate	وسيط
Description	Description	وصف
Descriptif (ive)	Descriptive	وصفيّ
Conscience	Consciousness	وعي
Pause	Pause	وقفة
Occurrence	Occurrence	ورود (←تحقُّق)
Tempo	Tempo	وتيرة
Situation; Statut	Situation; Status	وضع
Fonctionnaliste	Functionnalist	وظيفاني
Fonction	Function	وظيفة (ج وظائف)
Hyperfonctionaliste	Hyperfunctionalist	وظيفي زائد
Fonctionnalisme	Functionalism	وظيفية

www.ibtesamh.com/vb

- ز -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
زيادة	Paralepsis	Paralepse
زمن	Tense, Time	Temps
زمني	Chronological; Temporal	Chronologique; Temporel
زمنية	Temporality	Temporalité
زخرفيّ	Decorative	Décoratif (ive)

- ح -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
حادثة	Episode	Episode
حادثيّ	Episodic	Episodique
حالة	State	Etat
حافز (ج حوافز)	Motive	Motif
حاضر	Present tense	Présent
حاضر	Actual	Present
حبكة	Plot	Intrigue
حبكة (/ قصة)	Plot (/ Story)	Sujet (/ Fable) Argu-
حِجاج	Argument, Argumentation	mentation
حجة	Argument	Argument
حداثة	Modernity	Modernité
حدود	Boundary	Frontière
حديث (≠ قديم)	Modern	Moderne
حدث (≠ قول)	Event	Evénement

www.ibtesamh.com/vb

Dialogue	Dialogue	حوار
Dialogisme	Dialogism	حوارية
Dévalorisé	Devalued	حط من قيمته
Artifie de présentation	Stratagem of presentation	حيلة تقديم
Récit	Narrative	حكاية (ج حكايات)
Psycho-récit	Psycho-narrative	حكاية نفسيّة
Métarécit	Metanarrative	حكاية تالية
Hyporécit	Hyponarrative	حكاية تحتيّة
Auto-récit	Auto-narration	حكاية ذاتيّة
Dénouement	Denouement	حلّ العقدة
Libre	Free	حرّ (≠ معمول)
Réel	Actual, Real	حقيقيّ (≠ خياليّ)
Champ de perception	Field of perception	حقل إدراكيّ
Champ des possibles	The field of what is possible	حقل الممكنات
Champ des impossibles	The field of what is impossible	حقل المستحيلات
De champ	Of field	حقليّ
Lettre- indice	Letter- sign	حرف ـ قرينة
Littéral	Literal	حرفيّ
Littéralité	Literalness	حرفيّة
Redondance	Redundancy	حشو
Détermination	Determination	حتم (بالمسليف)
Ellipse	Ellipsis	حذف
Elliptique	Elliptical	حذفي
In praesentia	In praesentia	حضوريّ

www.ibtesamh.com/vb

- ط -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
طبْع (ج طِباع)	Character shetch	Caractère
طول	Length	Langueur
طلائعي	Avant- garde	Avant- gardiste
طريقة	Method, technique	Procédé

- ي -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
يوميات	Diary	Journal
يُستقرا	Inferable	Inductible

- ك -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
كامل	Complete, Completeness of	Complet, Integral
كاتب	Writer	Ecrivain
كاتب سيرة	Biographer	Biographe
كاتب السيرة الذاتية	Autobiographer	Autobiographe
كاذب	False, Pseudo-	Mensonger, Pseudo-
كوكبة (يالمسليف)	Constellation	Constellation
كون صغير	Microcosm	Microcosme
كون قصصيّ (≠ فيلميّ)	Diegetic universe	Univers diégétique
كيفيّ	Qualitative	Qualitative
كلاسيّ	Classical	Classique
كلّيّ (≠ جزئيّ)	Global	Global

www.ibtesamh.com/vb

كنائي	Metonymic	Métonymique
كفاءة	Competence	Compétenc
كشف لا إرادي	Involuntary revelation	Révélation involontaire
كتابة	Writing	Ecriture
كتابة منحولة	Apocryphal work	Apocryphe

- ل -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
لاوظيفية	Afunctionality	A-fonctionnalité
لازمنيّ	Atemporal; Achronic	Intemporel; Achronique
لازمنية	Atemporality	Intemporalité
لاحق	Subsequent	Ultérieur
لاحقية	Subsequentness	Ultériorité
لا يقال	Unspeakable	Indicible
لا مقبولية(تشومسكي)	Unacceptability	Imacceptabilité
لا مقوليّة	Unspeakableness	Indicibilité
لامتخيَّل	Nonfiction	Non- fiction
لا شخصية	Impersonal	Impersonnalité
لبس (← التباس)	Ambiguity; Misunderstanding	Ambiguité ; Confusion
لهجة	Accent	Accent
لسانيّ (عالِم)	Linguist	Linguiste
لسانيات	Linguistics	Linguistique
لفظيّ	Verbal	Verbal
لقطة إلى الأمام	Tracking shot	Travelling avant
لغة	Language	Langage
لغة واصفة	Metalanguage	Métalangage
لغويّ	Linguistic, Of language	Linguistique, De langage
لغز	Mystery	Mystère

www.ibtesamh.com/vb

- م -

فرنسيّ	إنكليزيّ	عربيّ
Post-structuraliste	Post-structuralist	ما بعد البنياني
Post-structuralimse	Post-structuralism	ما بعد البنيانية
Post-modernisme	Post-modernism	ما بعد الحداثة
Post-moderne	Post-modern	ما بعد الحديث
Tragique	Tragic	ماساوي
Marxiste	Marxist	ماركسي
Passé	Past	ماض
Imparfait	Imperfect	ماض استمراري
Passé simple	The french *passé simple*	ماض بسيط
Aoriste	Aorist	ماض مبهم
Passé composé	Perfect	ماض مركّب
Prétérit	Preterite	ماض تامّ
Passé historique	Historical post	ماض تاريخي
Hyperbole	Hyperbole	مبالغة
Hyperbolique	Hyperbolic	مبالغ فيه
Focalisé	Focalized	مبأر
"Focalisataire"	"Recipient of the focalizing"	مبأر له
Focalisé sur	Focalized on	مبأر على
Direct	Direct	مباشر
Focalisant, focalisateur	Focalizing, focalizer	مبئِّر
Motivé	Motivated	مبرَّر
Figuré(e)	Figurative	مجازي
Champ narratologique	Narratological field	مجال السرديات
Sommaire	Summary	مجمَل
Portée	Reach	مدىً
Durée	Duration	مدّة

www.ibtesamh.com/vb

مدمَج	Integrated	Integré
مدرسة لسانية	Linguistic school	Ecole linguistique
مهدوم	Parodied	Parodié
مؤلِّف	Author	Auteur
مؤلِّفي	Authórial	Auctorial
مؤرِّخ	Historian	Historien
مونولوج	Monologue	Monologue
موقع	Position	Position
موقف	Position, Stance	Attitude, Parti
موضوع (≠ ذات)	Object	Objet
موضوعاني	Objectivist	Objectiviste
موضوعات	Thematics	Thématique
موضوعاتيّ	Thematic	Thématique
موضوعي	Objective	Objectif
موضوعية	Objectivity	Objectivité
موضعيّ	Localized	Localisé
محاجَّة	Argue	Arguer
محايد	Neutral	Neutre
محاكاة (≠ قصة خالصة)	Mimesis	Mimésis
محاكاتيّ	Mimetic	Mimétique
محاكاتية	"Mimeticism"	"Mimétisme"
«محاصرة» الحكاية	Encirclement of narrative	"Encerclement" du récit
محوَّل	Transposed	Transposé
محيطيّ	Peripherical	Periphérique
محلِّل نفسي	Psychanalyst	Psychanalyste
محسِّن	Figure	Figure
محرِّك	Protagonist	Protagoniste
ـ ثلاثي	Tritagonist	Tritagoniste
ـ ثنائي	Deuteragonist	Deutéragoniste

www.ibtesamh.com/vb

Infidèle	Unfaith	محرِّف
Eventuel	Possible, Potential	محتمَل
Libre	Free	مطلَق (≠ مقيَّد)
Ecrit	Written	مكتوب
Angélisme	Angelism	ملائكية
Pertinent	Relevant	ملائم
Pertinence	Apposite, Relevance	ملاءمة
-- thématique	Thematic relevance	ـ موضوعاتية
Observateur	Observer	ملاحظ
-- extérieur	Extermal --	ـ خارجي
Ambigüe, Equivoque	Ambiguous, Equivocal	ملبس
Epopée	Epic	ملحمة
Epique	Epic	ملحميّ
Pratique	Practice	ممارسة (≠ نظرية)
Similarité	Similarity	مماثلة
Homodiégétisation	Homodiegeticization	مماثلة قصصية
Situé	Situated	موقَع
Possible	Possibility	ممكن
"Dramatisé"	"Dramatized"	«ممسْرَح»
In medias res	In medias res	من الوسط
Antimoderniste	Antimoderniste	مناهض للحداثة
Méthode	Method	منهج
Déviant	Deviant	منحرف (≠ معياري)
Enoncé	Statement, Utterance	منطوق (إ.)
Parlé, Prononcé	Spoken	منطوق (إ.م.)
Logico-sémantique	Logical- semantic	منطقيّ ـ دلاليّ
Travestisseur	Parodist	منكِّر
Typologiste	Typologist	منمِّط
Passif	Passive	منفعل

www.ibtesamh.com/vb

Rapporté	Quoted, Reported	منقول
Paradigme	Paradigm	منتخب
Perspective	Perspective	منظور
Distance	Distance	مسافة
Distractif, Drôle	Diversionary, Funny	مسلٍّ
Tachymétrique	Tachometric	مسراعيّ
Narrataire	Narratee	مسرود له
Narrativisant	Narratizing	مسرِّد
Narrativisé	Narrated, Narratized	مسرَّد
Auto-narrativisé	Auto-narrated	مسرَّد ذاتيّاً
Hétéronarrativisé	Heteronarrated	مسرَّد غيريّاً
Dramatique	Dramatic; Dramaturgical	مسرحيّ
Niveau	Level	مستوى
Auditeur	Listener	مستمع
Autonome	Autonomous	مستقل
Induit	Inferred	مستقرَأ
Déchiffré	Decoded	مُسترمَز
Equivanlence	Equivalence	معادَل
Contemporain	Contemporary	معاصِر
Contemporaréité	Contemporaneity	معاصَرة
Pastiché	Pastiched	معارَض
Pasticheur	Pasticher	معارِض
Pastiche	Pastiche	معارَضة
Verbalisé	Verbalized	معبَّر عنه
Donnée(s)	Given (s)	معطىً (ج. معطيات)
Norme	Norm	معيار
Canonique, Normatif	Canonical, Normative	معياريّ
Régi	Governed	معمول (≠ حُرّ)
Sens littéral	Literally	معنىً حرفيّ

www.ibtesamh.com/vb

Névropathe	Neuropathic	معصوب
Complexe	Complex	معقَّد
Connaissance	Knowledge	معرفة
Anachroniste, anachronique	Anachronistic	مفارِق زمنيّاً
Paradoxe	Paradox	مفارقة
Anachronie	Anachrony	مفارقة زمنية
Anachronie initiale	Opening anachrony	مفارقة زمنية يُستهلّ بها
Conceptuel	Conceptual	مفهومي
Conceptualisation	Conceptualization	مفْهَمة
Moralisant(e)	Who moralize	مُفسِّر بالأخلاق
Psychologiste	Who psychologize	مفسِّر بالنفس
Singulier	Singular	مفرَد
Impliqué	Implied	مفترَض
Contraste	Contrast	مُقابلة
Instance	Agent, Instance	مقام
Démarche	Aproach	مقاربة
Comparaison	Comparison	مقارنة
Comparaison combinée	Combined comparison	مقارنة مركَّبة
Préface	Preface	مقدِّمة
Catégorie	Category	مقولة
Segment	Segnent	مقطع
Tirade	Tirade	مقطع مسرحي
Couplet	Verse of song	مقطع غنائيّ
Critère	Criterion	مقياس (ج . مقاييس)
Déterminé	Bound	مقيَّد (≠ مطلق)
Référence	Guideline; Reference	مرجع
Référentiel	Referential	مرجعيّ
Destinataire	Recipient	مرسَل إليه
Vraisemblance	Plausible	مشابهة للواقع

www.ibtesamh.com/vb

Vraisemblable	Likelihood	مشابه للواقع
Mélodramatique	Melodramatic	مشجاتي
Scène	Scene	مشهد
Homogène	Homogeneous	متجانس
Emboîté	Interlocking	متدامج
Isochrone; Simultané	Isochronous; Simultaneous	متواقت
Corpus	Corpus	متن
Chronologique	Chronological	متسلسل زمنياً
Equivalent	Equivalent	متعادل
Spectateur	Spectator	متفرِّج
Multiple	Multiple	متعدِّد
Fiction	Fiction	متخيَّل
De fiction	Fictional, Of fiction	متخيَّليّ
Enchâssé	Embedded	متضمَّن
Variable; Variante	Variable; Variant	متغير
Idéal	Ideal	مثاليّ
Proverbe	Proverb	مثل (ج. امثال)
Homodiégétique	Homodiegetic	مِثليّ القصة
Homodiégéticité	Homodiegeticity	مِثليّة قصصيّة
Destinataire; Interlocuteur	Interlocutor; Receiver	مخاطَب
Entorse	Violence	مخالَفة
Informateur	Informer	مُخبِر
Specifié	Specified	مخصَّص
Mixte	Mixed	مختلط (≠ خالص)
Mémoire	Memory	مذكرة
Adjectif	Prefix	مضاف
Contenu	Content	مضمون
Vocalisé	Vocalizing	مضفىً عليه الصوت
Portée	Meaning	مغزى
Clos	Closed	مغلَق

www.ibtesamh.com/vb

– ن –

عربيّ	إنگليزيّ	فرنسيّ
ناطق	Enunciator	Enonciateur
ناسخ	Scribe	Scripteur
نبوئيّ	Prophetic	Prophétique
نبرة	Timbre	Timbre
نهائيّ	Final	Final
نهاية (≠ بداية)	Ending	Fin
نوع	Genre	Genre
نوعيّ	Generic	Générique
نزّاع إلى الفوضويّة	Anarchistic	Anarchisant
نحو	Grammar	Grammaire
نحويّ	Grammatical	Grammatical
نطق	Enunciating; Uttering	Enonciation
نطقيّ	Enunciating	Énonciataire, D'énonciation
نموذج	Model, On whom it is modeled	Modèle
نمط	Mode; Type	Mode; Type
نمط فرعيّ	Subtype	Sous-type
نمطيّ	Typical	Typique
نسق	System	Système
نسخ	Scriptorium	Scription
نسخة	Version	Version
نفسانية ڤوسلرية	Vosslerian psychologism	Psychologisme vosslérien
نفسي	Psychological	Psychologique
نفسي– واقعيّ	Psycho-realistic	Psycho-réaliste
نفسي– سرديّ	Psycho-narrative	Psycho-narratif
نفعيّ	Pragmatique	Pragmatique
نص	Discourse, Text	Texte

www.ibtesamh.com/vb

Architexte	Architext	نص جامع
Paratext dénonciateur	Tell-tale paratext	نص مشابه واشٍ
Hypertexte	Hypertext	نص فوقيّ
Hypotext	Hypotext	نص تحتيّ
Textuel	Textual	نصيّ
Hypotextuel	Hypotextual	نصيّ تحتيّ
Textologie	Textologie	نصيّات
Hypertextualité	Hypertextuality	نصية فوقية
Critique	Criticism	نقد
Sociocritique	Socioriticism	نقد اجتماعي
Psychocritique	Psychocriticism	نقد نفساني
Autocritique	Self-criticism	نقد ذاتي
Paralipse	Paralipsis	نقصان
Paraliptique	Paraliptic	نقصاني
En prose	Prose	نثريّ
Intonation	Intomation	نغمة
Régime	System	نظام
Théorie	Theory	نظرية (≠ ممارسة)
Théorique	Theoretical	نظريّ

- س -

فرنسيّ	إنكليزيّ	عربيّ
Antérieur	Previous	سابق
Prescient	Prescient	سابق العلم
Narrateur	Narrator	سارد (≠ عاكس)
Narratorial	Narratorial	ساردي
Préfocalisé	Prefocalizing	سبق تبئير
Contexte	Context	سياق
Biographie	Biography	سيرة

www.ibtesamh.com/vb

Autobiogrphie	Autobiography	سيرة ذاتية
Autobiographique	Autobiographical	سيريّ ذاتيّ
Passif	Passive	سلبيّ
Behavioriste	Behaviorist	سلوكي
Trait	Feature	سمة
Ampleur, amplitude	Extent	سعة
Narration; Raconter	Narrating; Telling	سرد (≠ عرض)
Narratif	Narrative	سرديّ
Narratologue	Narratologist	سرديّ (ون)
Narrato-stylistique	With narrative style	سرديّ- اسلوبيّ
Narratologie	Narratology	سرديّات
Narrtologique	Narratological	سردياتي
Narrativité	Narrativity	سرديّة
Vitesse	Speed	سرعة

- ع -

فرنسيّ	إنكليزيّ	عربيّ
Obstructif	Obstructive	عائق
Topos (Topoï)	Topos (topoï)	عادة (عادات)
Reflecteur	Reflector	عاكس (≠ سارد)
Psychologue	Psychologist	عالم نفس
Opérateur	Agent	عامل
Formule de présentation	Fromula of presentation	عبارة تقديمية
Nihilisme	Nihilism	عدمية
Non-focalisation	Nonfocalization	عدم التبئير
Incohérence	Incoherence	عدم التماسك
Retour en arrière explicatif	Expository return	عودة تفسيرية
Conversion	Conversion, To convert	عكس
Marque, Signe	Sign	علامة

www.ibtesamh.com/vb

Relation	Relation	علاقة
Omniscient	Omniscient	عليم
Omniscience	Omniscience	علم كلّيّ
Psychologie	Psychology	علم النفس
Action	Action	عمل (= مجموعة أحداث)
Œuvre (littéraire)	(Literary) work	عمل أدبي
Epoque	Epoch	عصر
Contrat	Contract	عقد
Nœud	Complication	عقدة (في الأقصوصة)
Rationalisme	Rationalism	عقلانية
Convention	Convention	عُرف
Conventionnel, De convention	Conventional, Of convention	عرفيّ
Montrer	Showing	عرض (≠ سرد، قول)
Exposition	Exposition	عرض
Spectacle		عرض مسرحيّ

- ف -

فرنسيّ	إنگليزيّ	عربيّ
Active	Actif	فاعل
Acteur	Actor	فاعل (≠ شاهد)
Actorial	Actorial	فاعليّ
Hyper	Hyper	فوقيّ
Immédiat	Immediate	فوريّ
Teneur	Tenor	فحوى
Physique	Physics	فيزياء
En abyme	En abyme	في حالة إرصاد
Humour	Humor	فكاهة
Intellectualiste	Intellectualiste	فكرانيّ

www.ibtesamh.com/vb

Idée; Pensée	Idea; Thought	فكرة (ج . افكار)
De pensée	Of thought	فكريّ
Lapsus "révélateur"	"Tell- tale" slip	فلتة لسان "كاشفة"
Art de la fiction	Art of fiction	فن المتخيَّل
Acte	Act	فعل
Verbe déclaratif	Declarative verb	فعل تصريحيّ
Effectif	Actual	فعليّ
Vide sémantique	Semantic vacum	فراغ دلاليّ
Individuel	Individual	فرديّ (≠ نوعيّ)
Freudien	Freudian	فرويديّ(من سيگموند فرويد)
Nuance	Nuance	فرق دقيق
Espace	Space	فضاء

– ص –

فرنسيّ	إنگليزيّ	عربيّ
Figure; Image	Figure; Image	صورة
Portrait	Portrait	صورة شخصية
Voix	Voice	صوت
Vocal, Vocalique	Vocal, Vocalic	صوتيّ
Mode	Mood	صيغة
Présent	Present	صيغة الحاضر
Présent gnomique	Gnomic present	صيغة الحاضر الحِكَميّ
Présent épistémique	Epistemic present	صيغة الحاضر المعرفي
Modal	Modal	صيغي
Plan	Level	صعيد

– ق –

فرنسيّ	إنگليزيّ	عربيّ
Scriptible	Writerly	قابل للكتابة
Lisible	Readerly	قابل للقراءة

www.ibtesamh.com/vb

Variable	Variable	قابل للتغيُّر
Suppressif	Suppressive	قابض (≠ باسط)
Canon	Canon	قانون
Lecteur	Reader	قارئ
Lectorial	Lectorial	القارئ (مضاف إليه)
Avant -texte	Draft	قبليَّات النص
Classique	Classical	قديم (≠ حديث)
Capacité	Capacity	قدرة
Dire	Telling	قول (–> سرد)
Parole(s)	Word(s)	قول (ج. اقوال)
Mesure	Measuring, Measurement	قياس
Contrainte	Constraint	قيد
Valeur, Valorisation	Value, valorization	قيمة (ج. قيم)
Intention	Intention	قصد (ج مقاصد)
Raconter	Account; Recouting	قص
Fable; Histoire; Relation	Story	قصة
Diagéssis	Diegesis	قصة [خالصة] (≠ محاكاة)
Homodiégèse	Homodiegesis ·	قصة مِثليَّة
Hétérodiégèse	Heterodiegesis	قصة غيرية
Incompétence	Incompetence	قصور
Diégétique	Diegetic	قصصيّ
Métadiégétique	Metadiegetic	قصصيّ تالٍ
Hypodiégétique	Hypodiegetic	قصصيّ تحتيّ
Lecture	Reading	قراءة
Cratyliste	Cratylist	قراطيليّ
Double	Double	قرين
Indice	Sign	قرينة

www.ibtesamh.com/vb

-ر-

فرنسيّ	إنگليزيّ	عربيّ
Classique	A classic	رائعة أدبية
Conteur	Storyller	راوٍ
Désambiguisant	De- ambiguitizing	رافع للّبس
Réplique	Rejoinder, retort	ردّ
Vision	Vision	رؤية
Vision par- derrière	-- from behind	رؤية من خلف
Romancier	Novelist	روائيّ (كاتب)
Romanesque	Novelistic, romance	روائيّ (عنصر)
Roman	Novel	رواية
Roman- photo	Roman-photo	رواية مصوّرة
Bande dessinée	Comic strip	رسوم هزلية
Désambiguisé	De - ambiguitized	رُفع عنها اللبس

- ش -

فرنسيّ	إنگليزيّ	عربيّ
Citation	Quotation	شاهد (ج شواهد)
Témoin	Spectator, Witness	شاهد (ج شهود) (≠ فاعل)
Testimonial	Testimonial	شاهديّ
Exhaustif	Complete	شامل
Poète	Poet	شاعر
Paratextual	Paratextual	شبه نصيّ
Semi- autobiographique	Semiautobiographical	شبه السيري الذاتي
Fantome, Fantomatique	Ghostly, Imaginary	شبحيّ
Grille	Grid	شبكة
Témoignage	Testimony, Witness	شهادة

www.ibtesamh.com/vb

شطاريّ	Picaresque	Picaresque
شك	Skepticism	Scepticisme
شكل	Form	Forme
شكل المضمون (بالمسليف)	Forme of the content	Forme du contenu
شكلانيّ	Formalist	Formaliste
شكلانية (≠ ملائكية)	Formalism	Formalisme
شكليّ	Formal	Formel
شعبيّ	Popular	Populaire
شعريّ (ـة)	Poetic	Poétique
شعريّ (ون)	Literary theorist	Poéticien
شعريّات	Poetics	Poétique
شفهيّ	Oral	Oral
شرْطيّ	Conditional	Conditional
شرفيّ	Titular	Titulaire
شخص	Character, Person	Personne
[ضمير] شخص	Person	Personne
شخصي	Personal	Personnel
شخصية	Character; Personality	Personnage; Personnalité
شذوذ	Anomalousness	Anomalie

-ت-

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
تاويل	Interpretation	Interprétation
تاويليّ	Interpretative	Interprétatif
تال	Meta -	Méta-
تاليفيّ	Combinatory	Combinatoire
تامل	Reflection	Reflexion
تامليّ	Reflexive	Reflexif

www.ibtesamh.com/vb

Histoire	History	تاريخ
Historique	Historical	تاريخي (← غير خيالي)
Incidence	Effect	تاثير
Retardement	Dlaying	تاخير
Focalisation	Focalization	تبئير
-- par	-- by	ـ من طرف
Préfocalisation	Prefocalization	ـ مسبق
-- sur	-- on, Through	ـ على
Enallage	Eenallage	تبديل
Décélération, Ralentissement	Deceleration	تبطئة
Subordination	Subordination	تبعية
Ocularisation	Ocularization	تبصير
Information	Information	تبصرة
Motivation	Motivation	تبرير
Innovation	Innovation	تجديد
Regroupement	Regrouping	تجميع
Interférence	Interference	تداخل
Gradation	Gradation	تدرج
Gradualisme	Gradualism	تدرُجية
Intervention	Intervention by	تدخُّل
Déplacement du foyer	Displacement of the focus	تهجير للبؤرة
Ironie	Irony	تهكم
Ironique	Ironic	تهكمي
Consonance	Consonant	توافق صوتيّ
Communication	Communication	تواصل
Isochronie	Isochrony	تواقت
Simultanéite	Simultanéty	تواقت
Fréquence	Frequency	تواتر
Génération	Generation	توليد

www.ibtesamh.com/vb

توليديّ	Generative	Génératif
توقيف العمل	Pause in the action	Arrêt de l'action
توضيع	Objectifying	Objectivation
تزمّن	Diachrony	Diachronie
تحوُّل	Transformation	Transformation
تحوُّل الصوت	Transvovalization .	Transvocalisation
تحوُّل التبئير	Transfocalization	Transfocalisation
تحويل نحويّ	Grammatical transpositiocale	Transposition grammaticale
تحويل صوتي	Transvocalisation, transvocalizing	Transvocalisation
تحيز سرديّ	Narrative position	Parti narratif
تحيز صوتي	Vocalic position	Parti vocalique
تحليل	Analysis	Analyse
تحليل نفسي	Psuchoanalysis	Psychanalyse
تحليلي	Analytic	Analytique
تحسينيّ (≠ تمييزيّ)	Etic	Etique
تحقُّق (–> ورود)	Occurrence	Occurrence
تحريف	Distortion	Contorsion, Distorsion
تحرير	Drafting	Rédaction
تحتيّ(ـة)	Hypo-	Hypo-
تطابق	Identity	Identité
تكوين	Genesis	Genèse
تكوينيّ	Genetic	Génétique
تكميليّ	Completing	Complétif
تكراريّ	Repeating	Répétitif
تلفيق	Syncrisis	Syncrèse
تلفيقيّ	Syncretic	Syncrétique
تلقٍّ	Reception	Réception
تماسك	Coherence	Cohérence
تماثل	Analogy	Analogie

www.ibtesamh.com/vb

Emique	Emic	تمييزي (≠ تحسيني)
Représentation	Representation	تمثيل
Représentation dramatique	Dramatic (representation)	تمثيل مسرحي
Incongruité samantique	Semantic incongruity	تنافر دلاليّ
Dissonance	Dissonant	تنافر صوتي
Antithèse; Contradiction	Antithesis; Contradiction	تناقض
Prédictif	Predictive	تنبُّئيّ
Typologie	Typology	تنميط
Modal	Modal	تنميطيّ
Mise en système, systématisation	Systematisation	تنسيق
Commuting	Commuting	تنقُّل
Régulation	Regulation	تنظيم
Distractif	Distractive	تسلية
Nomination	Denomination	تسمية
Narrativisation	Narratization	تسريد
Accélération	Accelaration	تسريع
Equivalence	Equivalence	تعادل
Interdépendance	Interdependance	تعالُق (بالمسليف)
Opposition	Opposition	تعارض
Elocution	Expression	تعبير
Expressif	Expressive	تعبيريّ
Polylogisme	Polylogism	تعددية لغوية
Polymodalité	Polymodality	تعددية صيغية
Modulation, Nuance (n.)	Modify (v), Modulation	تعديل
Déictique	Deictics	تعيينيّة
Apprentissage	Apprenticeship	تعليم
Suspension	Suspension	تعليق
Commentaire	Commentary	تعليق (≠ سرد)
Commentatif	Commentarial	تعليقيّ

www.ibtesamh.com/vb

Reconnaissance	Recognition	تعرُّف (في الأقصوصة)
Détails	Details	تفاصيل
Déconstructionniste	Deconstructionist	تفكيكي
Déconstructionalisme	Deconstructionisticalism	تفكيكية
Pensée verbalisée	Verbalized thought	تفكير معبَّر عنه بالألفاظ
Explication	Explanation	تفسير
Explicatif	Explanatory	تفسيريّ
Singulatif	Singulative	تفرُّدي
Dichotomie	Dichotomy	تفرُّع ثنائيّ
Conception instrumentaliste	Instrumentalist view	تصور اداتيّ
Conception simpliste	Simplistic conception	تصور تبسيطوي
Figuration	Way	تصوير
Caricature	Caricature	تصوير هزليّ
Figural	Figural	تصويري
Correctif	Corrective	تصحيحيّ
Classification	Classification	تصنيف
Tradition	Tradition	تقاليد
Virtuel	Potential	تقديري (≠ حقيقيّ)
Virtualité	Potential	تقديريّة
Evaluation	Evaluation	تقويم
Restriction	Restriction	تقييد
Valorisation	Evaluation, Valuation, Valuing	تقييم
Contre- valorisation	Countervaluation	تقييم مضاد
Imitation	Imitation	تقليد (≠ خبر)
Traditionnel	Traditional	تقليديّ
Technicien; Technique	Technical	تقني
Technique	Technique	تقنية
Corrélation	Correlating	ترابط
Pédagogique	Pedagogical	تربويّ

www.ibtesamh.com/vb

ترجيعي	Anaphoric	Anaphorique
تردد	Iteration	Itération
ترددي	Iterative	Itératif
تركيب	Synthesis	Synthèse
تركيبيّ	Syntactic; Synthetic	Syntaxique; Synthétique
ترتيب	Order	Ordre
ترتيبيّ	Ordinal	Ordinal
تشابك	Rearrangement; Entanglement	Chassé- croisé; Enchevêtrement
تشويه	Distortion	Déformation
تشخيص	Characterization	Caractérisation
تتابع	Succession; Order	Succession
تخييل	Fictionalization	Fictionalisation
تخمينيّ	Conjectural	Conjectural
تخصيص	Specification	Spécification
تضادّ	Oxymoron	Oxymore
تضمين	Embedding	Enchâssement
تظاهر	Simulation	Simulation
تغيُّر	Alteration	Altération
تغيير الاسم	Change in name	Changement de nom
تغيير للبؤرة	Change of focus	Changement de foyer
تغيرات وتيرة	Variations of tempo	Variations de tempo
تغيُّرية الحكاية	Variability of narrative	Variabilité du récit

- ث -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
ثابتة	Parameter	Paramètre
ثان (ويّ) [≠ ابتدائيّ]	Second (ary)	Second (aire)

www.ibtesamh.com/vb

- خ -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
خالص (≠ مختلط)	Pure	Pur
خارج الأدب	Off literature	Hors- littérature
خالص (≠ مختلط)	Pure	Pur
خارج الأدب	Off literature	Hors- littérature
خارج المتخيّل	Off- fiction	Hors- fiction
خارج عن القصة	Off- diegesis	Hors- diégèse
خارج القصة	Extradiegetic	Extradiégétique
خارق	Fantastic	Fantastique
خاتمة	Epilogue	Epilogue
خاضع للتقييم	Valued	Valorisé
خبر (ج. أخبار)	Information	Information
خطاب	Discourse, Speech, Text	Discours
خطاطة	Diagram	Schéma
خطيّ	Graphic	Graphique
خيال مبدع	Creative imagination	Imagination créatrice
خيالي(≠ واقعي، ≠ فعليّ)	Fictive, Imaginary	Fictif,Imaginaire
خياليّة	Fictiveness	Fictivité
خلاقة	Axiology	Axiologie
خلاقيّ	Axiological	Axiologique
خصومة	Dispute	Querelle
خرافة	Story	Conte
خرافة حكمية	Moral fable	Apologue

www.ibtesamh.com/vb

Conte populaire	Folk tale	خرافة شعبية
Transgression	Transgression	خرق

- ذ -

فرنسيّ	إنكليزيّ	عربيّ
Sujet	Subject	ذات (≠ موضوع)
Autodiegetic	Autodiegetic	ذاتيّ القصة
Pseudonymous	Pseudonymous	ذو الاسم المستعار
Psychologically oriented	Psychologically oriented	ذو برمجة نفسية
Focal	Focal	ذو تبئير داخلي
Pretext	Pretext	ذريعة
Pragmatic	Pragmatic	ذريعي
Pragmatic	Pragmatic	ذريعيات

- ض -

فرنسيّ	إنكليزيّ	عربيّ
Pronom	Pronoun	ضمير
Première personne du pluriel	First person plural	ضمير جمع المتكلمين
Première personne	First person	ضمير المتكلم
Deuxième personne	Second person	ضمير المخاطب
Troisième personne	Third person	ضمير الغائب
Personne, Pronom personnel	Person, Personal pronoun	ضمير الشخص
Personne grammatical	Grammatical person	ضمير شخص نحوي
Implicite	Implicit, Implied	ضمني

www.ibtesamh.com/vb

- ظ -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
ظرفيّ	Circumstantial	Circonstanciel

- غ -

عربيّ	إنكليزيّ	فرنسيّ
غيريّ القصة	Heterodiegetic	Hétérodiégétique
غير كفؤ	Incompetent	Incompétent
غير مبأر	Nonfocalized, not focalized	Non focalisé
غير مباشر	Indirect	Indirect
غير مباشر حرّ	Free indirect	Indirect libre
غير مكتوب	Unwritten	Inécrit
غير معبّر عنه بالألفاظ	Nonverbal	Non verbalisé
غير معمول	Ungoverned	Non régi
"غير مقبول" (تشومسكي)	"Unacceptable"	"Inacceptable"
غير مقطوعيّ	Nonsequential	Nonsequential
غير متسلسل زمنيّاً	Nonchronological	Non chronologique
غير نصّيّ	Extratextual	Extratextuel
غير سرديّ	Extranarrative	Extra-narratif, Non narratif
غير خيالي	Nonfictional	Non fictif
غموض	Indefinitenss	Indétermination

www.ibtesamh.com/vb

ثبت الأعمال الأدبية

-أ-

آل روگون -ماكار (زولا)، 88.

آل تيبو (مارتان دي گار)، 88.

الآمال العريضة (ديكنز)، 67، 72 (6).

الاب گوريو (بلزاك)، 93 (6)، 106، 109، 172 - 173.

ابن العمّ پون (بلزاك)، 93 (6).

ابنة العمّ بتّ (بلزاك)، 72 (7)، 73 (12)، 93 (6).

أوجيني گراندي (بلزاك)، 37 (6)، 93 (6)، 106 - 109.

أوديپوس ملكاً (سوفوكليس)، 17، 121، 198.

الأوديسة (هوميروس)، 28- 30، 33- ، 37 (6)، 120، 122، 165.

الأوهام المفقودة (بلزاك)، 93 (6)، 202 (13).

أوراق پيكويك (ديكنز)، 56.

أوريليان (اراگون)، 88.

أحلام يقظة المتجوّل الوحيد (روسّو)، 22 (8).

الاحمر والاسود (ستندال)، 106

البير ساڤاروس (بلزاك)، 140.

الإلياذة (هوميروس)، 27، 33، 36 (6)، 37 (6)، 56، 122.

ألف ليلة وليلة، 111 - 112، 120، 121، 123.

أميليا (فيلدينگ)، 183.

الاميرة ده كليف (لافايت)، 107.

الاميرة كاراماسّيما (جيمس)، 88.

الامل (مالرو)، 64.

امراة مترفّعة (دلي)، 203 (19).

الإنيادة (ڤرجليوس)، 33.

أسبوع الآلام (اراگون)، 110 (3).

أسرار الاميرة ده كادينيان (بلزاك)، 202 (13).

الإخوة كارامازوف (دستويفسكي)، 135 - 138.

-ب-

البوسطونيّات (جيمس)، 88.

بوڤار وپيكوشي (فلوبير)، 66، 67.

بحثاً عن الزّمن الضّائع (پروست)، 11، 26، 31، 32، 40، 43، 143، 144، 147، 156، 188، 196، 197، 205.

www.ibtesamh.com/vb

البحث عن المطلق (بلزاك)، 93 (6).

-پ-

پو- بوي (زولا)، 88.

-ج-

جاك القدريّ (ديدرو)، 16.

جان سانتوي (پروست)، 27، 123، 143-144.

جوزيف أندروز (فيلدينگ)، 183، 203 (14).

جوزيف وإخوته (مان)، 184-185، 189.

الجوع (هامسون)، 147، 155-156، 158، 164.

«الجُحر» (كافكا)، 175.

جيل بلا (لوساج)، 111-112، 142 (20)، 164.

الجلد المحبَّب (بلزاك)، 87، 93 (6).

الجريمة والعقاب (دوستويفسكي)، 144، 147.

جرمينال (زولا)، 87، 88.

-د-

الدّكتور فاوستوس (مان)، 134-135، 168 (17)، 188.

الدّم اللّعين (هامّت)، 86.

دير شرتريّي پارما (ستندال)، 43، 64.

-هـ-

هاينريش الأخضر (كيلر)، 149 (3).

هملت (شكسپير)، 200.

هنري إيسموند (ثاكراي)، 135، 136.

-و-

والدن (ثورو)، 175.

«الوقائعُ في حالة السّيّد ڤالدمار» (إدگار آلن پو)، 169 (20).

الوقح العجيب (ثربانتيس؛ ← *خطاب الحكاية*، ص. 242)، 120، 164.

الوضع البشريّ (مالرو)، 88.

-ز-

ز. ماركاس (بلزاك)، 140.

الزّنبقة في الوادي (بلزاك)، 201-202 (9).

الزّراعيّات (سيمون)، 107.

-ح-

«حادثة كجلماس» (آلن)، 124 (4).

حب لسوان (پروست)، 46.

حياة لازاريلو دي طورميس، 90.

www.ibtesamh.com/vb

حياة سيبستيان نايت الحقيقيّة (نابوكوف)، 114-115.
الحسّ والحساسيّة (أوستن)، 149 (3).
الحرب والسِّلم (طولسطوي)، 43.
حرب طروادة: تتمة لهوميروس / ما لم يقله هوميروس (كوينتوس)، 42، 44 (5).

-ط-

طاحونة پولونيا (جيونو)، 137-138.
طبيب في الأرياف (بلزاك)، 93 (6).
طوم جونز (فيلدينگ)، 21 (هـ.4)، 43، 103 (7)، 106، 129، 152، 156، 158، 164، 174، 183، 189، 203 (14).
الطَّموح حبّاً (بلزاك؛ ← *خطاب الحكاية*، ص. 242)، 164.
طريق الفنلنديّين (سيمون)، 136.

-ي-

اليوميّات (الأخوان گونكور)، 203 (18).

-ك-

كادينيان، 203 (13).
الكاهن حاسر الرأس (بوالو)، 190.

-گ-

«گامبارا» (بلزاك)، 131.
گاتسبي العظيم (فتزجيرالد)، 134.

-ل-

لوسيان لوين (ستندال)، 189.
اللورد جيم (كونراد)، 89، 122، 165.
لمن تقرع الأجراس (همنگواي)، 88.
لغز ستافورد (كريستي)، 91 (4).

-م-

ماكانت ميزي على علم به (جيمس)، 145.
مانون ليسكو (پريفو)، 112-113، 134، 164، 172-173، 176 (2)، 182، 193.
مدام بوڤاري (فلوبير)، 26، 45، 73 (8)، 81 (2)، 102 (4)، 106، 124 (4)، 129، 135-136.
موبي ديك (ملفل)، 90، 152، 158.
موسى النّجيّ (سانت- أمان)، 120-121.
الموت (صمويل بتلر)، 135.
موت مالون (بِكيت)، 175.
مزيِّفو النُّقود (جيد)، 139.

www.ibtesamh.com/vb

المحاكمة (كافكا)، 88.
المحصول الأحمر (هامّت)، 86، 159، 160، 167 (11، 13).
«الميتيلياد» (جون بارث)، 115، 123.
ميشيل سطروگوف (ڤيرن)، 122، 125- 126 (11).
مكبث (شكسپير)، 121.
ملاحظات من دهليز (دوستويفسكي)، 108.
ملك بلا تسلية (جيونو)، 116- 117، 172.
الممحاوات (روب-گرييّه)، 108- 109.
الممسوسون (دوستويفسكي)، 135، 138، 172.
من جهة بيت سوان (پروست)، 32.
«المنطقة» (أپولينير)، 177 (5)
مسار الملك (شاندرناگور)، 142 (20).
«المسخ» (كافكا)، 91 (1).
معرض الخيلاء (ثاكراي)، 135.
المفتاح الزُّجاجيّ (هامّت)، 86.
مقتل رودجر أكرويد (كريستي)، 91 (4)، 97، 103 (7)، 168 (15).
مخطوطة سرقسطة (پوطوكي)، 107، 123.
مذكّرات أدريان (يورسُنار)، 52، 142 (20).
مذكّرات ممّا وراء القبر (شاتوبريان)، 46.
مذكرات السّيّد دارتانيان (ساندرا)، 142 (20).
مغامرات شيرياس وكاليرهوّي (شاريتون)، 128.

-ن-

نائب القنصل (مرگريت ديراس)، 109.
نانا (زولا)، 88.
نوح (جيونو)، 116، 137، 174.

-س-

سجين النّعمة (كاري)، 149 (3).
سيزار بيروتو (بلزاك)، 55.
سيرة أليس ب. طوكلاس الذاتيّة (سْتَيْن)، 140.
السيِّد (كورناي)، 190.
السّفراء (جيمس)، 54، 58 (2)، 86، 91 (1)، 129، 144- 147، 152، 156، 158.
السُّقوط (كامي)، 116- 117، 125 (7).

www.ibtesamh.com/vb

-ع-
العانس (بلزاك)، 93 (6).
عوليس (جويس)، 71، 77، 88.
-ف-
في المتاهة (روب- گريّيه)، 108.
فنّ الشّعر (هوراتيوس)، 33.
الفتيات المزدهرات (پروست)، 47.
-ق-
ڤاتك (بيكفورد)، 107.
ڤوندرودي (ميشيل تورنيي)، 190.
ڤلهلم مايستر (گوته)، 135.
ڤرجيليوس متنكّراً (سكارون)، 190.
-ص-
صورة الفنّان في شبابه (جويس)، 86، 91 (1)، 129، 164، 171.
صحراء الحبّ (فرانسوا مورياك)، 149 (3).
الصّقر المالطيّ (هامّت)، 86، 167 (11).
الصّخب والعنف (فوكنر)، 159- 160، 168 (14).
-ق-
قُبلةٌ للمجذوم (مورياك)، 149 (3).
القطّة (كوليت)، 99.
«قلبٌ بسيط» (فلوبير)، 56- 57.
القصر (كافكا)، 88، 144- 147.
«القتلة» (همنگواي)، 54، 58 (2)، 133، 158، 164.
-ر-
رجل نائم (پيريك)، 174.
روبنسون كروزوي (ديفو)، 142 (20)، 174- 175.
رولان بارط بقلمه (رولان بارط)، 140.
رحلة حول العالم في ثمانين يوماً (ڤيرن)، 95، 98.
الرّجل الخفيّ (هامّت)، 86.
-ش-
شكوى پورتنوي (روث)، 117، 123، 125 (7).
«شكل الحسام» (بورخيص)، 137.
شتيلر (فريش)، 137.
-ت-
تحرير القدس (تاسّو)، 33.
«تلال كالفيَلة البيضاء» (همنگواي)، 88.
التّنافس (زولا)، 88.
التّعديل (بيتور)، 174.
تعليقات على حرب الغال (قيصر)، 139.
تربية هنري آدمز (آدمز)، 142 (20).
تريسترام شاندي (شتيرن)، 16، 173، 188.

www.ibtesamh.com/vb

-ث-
ثراء آل روگون (زولا)، 88.
-خ-
الخاتم والكتاب (براونينگ)، 85.
خوريّ القرية (بلزاك)، 93 (6)
«خزانة برج بابل» (بورخيص)، 159.
«خمسون ألف دولار» (همنگواي)، 110 (2).
الخرافات الحيوانيّة (لافونطين)، 132.
خرافات كانتربري (تشاوسر)، 117.
-ض-
ضون كيخوطه (ثربانتيس)، 48 (6)، 128-129.
-غ-
الغيرة (روب- گريّيه)، 109.
الغريب (كامي)، 159-160، 163-164، 167 (11)، 184.

www.ibtesamh.com/vb

ثبت الأعلام

ـ أ ـ

آدمز، هنري [Adams, Henry]، 139، 142 (20).

آلن، وودي [Allen, Woody]، 124 (4).

أپولينير، گيوم [Apollinaire, Guillaume]، 177 (5).

أوكام، گيوم ده [Occam, Guil-laume d']، 182، 184.

أونگ، الأب والتر [Ong, Wal-ter]، 93 (7)، 204 (23).

أوسپنسكي، بوريس [Uspenski, Boris]، 92 (5).

أوستن، جين [Austen, Jane]، 68، 149 (3).

أورباخ، إيريك [Auerbach, Erich]، 10.

أورويل، جورج [Orwell, George]، 55ـ 56، 59 (10).

إيركمان ـ تشاطريان [Erckmann-Chatrian]، 191ـ192، 203 (19).

أميو، جاك [Amyot, Jaques]، 36 (5).

إنگلز، فريدريك [Engels, Frie-drich]، 187ـ 188.

أفلاطون [Platon]، 18، 50ـ 51، 54، 124 (6).

أراگون، لوي [Aragon, Louis]، 88، 110 (3).

أرسطو [Aristote]، 15ـ 17، 20، 54، 179، 198.

ـ ب ـ

باكس، ج. م. [Backus, J. M.]، 89، 93 (8).

بال، ميك [Bal, Mieke]، 19، 53، 56ـ 57، 59 (6)، 60 (13)، 15)، 95ـ 96، 98ـ 99، 102 (1، 2، 4)، 103 (6)، 118، 125 (9)، 128، 185، 189، 201 (7).

بالي، شارل [Bally, Charles]، 66، 68.

بانفيلد، آن [Banfield, Ann]، 66ـ 69، 131ـ 133.

بارط، رولان [Barthes, Roland]، 16، 59 (8، 9، 11)، 91ـ 92 (4)، 105، 132، 141 (12)، 139، 140، 162ـ 163، 169 (20، 21)، 196.

www.ibtesamh.com/vb

بارث، جون [Barth, John]، 115، 120- 123، 125 (10).
باختين، ميخائيل [Bakhtine, Mikhail]، 9.
بوالو- ديپريّو، نيكولا [Boileau-Despréaux, Nicolas]، 190.
بوالو- نارسجاك [Boileau-Narcejac]، 192.
بورخيص، خ.ل. [Borges, J. L.]، 116، 136، 159، 166 (9).
بوث، واين [Booth, Wayne]، 19، 53- 54، 84، 127، 183- 188، 194- 198.
بيوي كازاريس، أضولفو [Bioy Casares, Adolfo]، 116.
بيكيت، صمويل [Beckett, Samuel]، 19، 108، 175.
بيكفورد، وليم [Beckford, William]، 107.
بيرج- ڤيتز، إيڤلين [Birge-Vitz, Evelyne]، 19.
بيتور، ميشيل [Butor, Michel]، 174.
بيتش، جوزيف وارين [Beach, Joseph Warren]، 54، 58 (2).
بلزاك، أونوريه ده [Balzac, Honoré de]، 40- 42، 46، 55، 64، 67، 73 (12)، 87- 89، 106- 108، 112، 129- 131، 140، 172- 173، 188، 202 (9، 12)، 202- 203 (13).
بنڤنست، إميل [Benveniste, Emile]، 14، 130- 131، 141 (9).
بروكس، كلينث [Brooks, Cleanth]، 84، 157.
برونزڤاير، و. ج. م. [Bronzwaer, W. J. M.]، 68، 92 (5)، 184، 192- 193، 201 (7).
برونينگ، روبرت [Browning, Robert]، 85.
بروخ، هرمان [Broch, Hermann]، 147.
بريمون، كلود [Bremond, Claude]، 16.
بتلر، صمويل (الكاتب، وليس الشاعر) [Buttler, Samuel]، 135.

-پ-

پاسكال، روا [Pascal, Roy]، 65، 68، 156.
پاڤيل، طوماس [Pavel, Thomas]، 21 (4).
پو، إدگار آلن [Poe, Edgar Allan]، 162، 169 (20).

www.ibtesamh.com/vb

بوطوكي، يان [Potocki, Jan]، 107، 123.

بوليبيوس [Polybius]، 64.

بيير، جون [Pier, John]، 14، 167 (10).

بيريك، جورج [Perec, Georges]، 174.

بيشون، إدوار [Pichon, Edouard]، 92 (5).

بلوطارخ [Plutarch]، 64.

برانس، جيرالد [Prince, Gerald]، 21 (2، 3)، 169 (22)، 172- 174، 183.

بروب، ڤلاديمير [Propp, Vladimir]، 16، 59 (9).

بروست، مارسيل [Proust, Marcel]، 155- 156، 186- 188، 196- 198.

بريڤو، الأب [Prévost, Abbé]، 112- 113، 134، 172- 173، 182، 193.

بريڤير، جاك [Prévert, Jacques]، 100.

بُتي، جاك [Petit, Jacques]، 149 (3).

-ج-

جاكي، ماري- تيريز [Jacquet, Marie-Thérèse]، 67.

جويس، جيمس [Joyce, James]، 70، 77، 86، 88، 91 (1)، 99، 129، 171.

جوست، فرانسوا [Jost, François]، 102 (3).

جيپ، ماري- انطوانيت ده ميرابو [Jip]، 124 (6).

جيد، أندريه [Gide, André]، 140.

جيونو، جان [Giono, Jean]، 116، 137- 138، 172، 174.

جيمس، هنري [James, Henri]، 54، 58 (2)، 91 (1)، 86- 88، 129، 144- 147، 152- 153، 199.

جنيت، جيرار [Genette, Gérard]، 5، 7، 12 (1)، 21 (1)، 21- 22 (5)، 22 (6، 9)، 24، 34- 35، 49، 52 (1، 2، 3)، 54- 55، 60 (16)، 130، 141 (10)، 190، 203 (15).

-د-

داموريت، جاك [Damourette, Jacques]، 92 (5).

دولجيل، لُبمير [Dolezel, Lubomir]، 9، 79.

www.ibtesamh.com/vb

دوستويفسكي، فيودور [Dostoïvski, Fyodor]، 108، 137-138، 144-145، 147، 172.
ديبري- جنيت، ريموند [Debray-Genette, Raymonde]، 44 (5).
ديجاردان، إدوار [Dujardin, Edouard]، 65.
ديدرو، دنيس [Diderot, Denis]، 16، 55، 59 (7)، 116.
ديكنز، تشارلز [Dickens, Charles]، 55-56، 64، 67.
ديفو، دانييل [Defoe, Daniel]، 142 (2)، 174-175.
ديراس، مرگريت [Duras, Marguerite]، 89-109.
دلاسانطا، رودني [Delasanta, Rodney]، 36 (6).
دِلّي [Delly]، 203 (19).
دريدا، جاك [Derrida, Jacques]، 162.

-هـ-

هامبورگر، كيت [Hamburger, Käte]، 105-107.
هامون، فيليپ [Hamon, Philippe]، 44 (3)، 201 (2).
هامّت، ضاشييل [Hammett, Dashiell]، 86، 110 (2)، 144، 159-160، 167 (11، 13)، 168 (14).
هامسون، كْنوت پيدرسن [Hamsun, Knut]، 147، 155-156، 158، 164.
هاغفيك، غولاند [Harweg, Roland]، 89.
هوپكنز، دجونز [Hopkins, Johns]، 162.
هويه، پيير دانييل [Huet, Pierre Daniel]، 34.
هويك، ل. هـ. [Hoek, L. H.]، 184.
هويگنز [Huygens]، 132.
هولمشاوي، لورين [Holmshawi, Lorraine]، 60 (16).
هوميروس [Homère]، 28-30، 33، 36-37 (6)، 42، 44 (5)، 56، 112، 120، 122، 165.
هوستون، ج. پ. [Houston, J. P.]، 45، 48 (2).
هوراتيوس [Horace]، 33.
همنگواي، إرنست [Hemingway, Ernest]، 54، 88، 108، 129، 133، 158، 164-165، 167 (11)، 171.
هرنادي، پول [Hernadi, Paul]، 68-69.

-و-

وارين، أوستن [Warren, Austin]، 25، 30، 58 (2).

www.ibtesamh.com/vb

وارين، روبرت پن [Warren, Robert Penn]، 84، 157.
ويليك، رنيه [Wellek, René]، 25، 30، 58 (2).

-ز-

زولا، إميل [Zola, Emile]، 44 (3)، 87-88، 187.

-ط-

طارو، جيروم وجان [Taraud, Jérôme et Jean]، 192.
طودوروف، تزڤيتان [Todorov, Tzvetan]، 5، 16، 132.
طولسطوي، ليون [Tolstoï, Léon]، 43.
طوماشيفسكي، بوريس [Tomashevsky, Boris]، 61 (17).

-ي-

يالمسليف، لوي [Hjelmslev, Louis]، 21 (4)، 165.
يورسُنار، مرگريت [Yourcenar, Marguerite]، 52 (3)، 142 (20).

-ك-

كايزر، ڤولفكانك [Kayser, Wolfgang]، 58 (4).
كاين، جيمس [Cain, James]، 167 (11).
كامي، ألبير [Camus, Albert]، 116-117، 125 (7)، 159-161، 164، 184.
كافكا، فرانتس [Kafka, Franz]، 88، 91 (1)، 144-147، 149 (3)، 175.
كاري، جويس [Cary, Joyce]، 149 (3).
كوين، إلري [Queen, Ellery]، 203 (19).
كوينتوس السَّمِرْنائيّ [Quintus of Smyrna]، 42، 44 (5).
كوليت، سيدوني گبريّيل [Colette]، 99، 103 (5).
كون، دوريت [Cohn, Dorrit]، 34، 37 (7)، 45، 64-71، 72 (1)، 75-80، 81 (1، 2، 3)، 143-147، 153-154، 166 (2).
كونراد، جوزيف [Conrad, Joseph]، 89، 122، 165.
كورتاثار، خوليو [Cortázar, Julio]، 116.
كيلر، گوتفريد [Keller, Gottfried]، 149 (3).
كربرات- أوزكيوني، كاترين [Kerbrat-Orecchioni, Catherine]، 36 (1).

www.ibtesamh.com/vb

كريستي، أگاثا [Christie, Agatha]، 57، 91- 92 (4)، 97، 103 (7)، 168 (15).

-گ-

گونكور، إدمون وجول [Goncourt, Edmond et Jules]، 192.

گوته، يوهان ڤولفكانك فون [Goethe, Johann Wolfgang von]، 135.

گوتو- ميرش، كلودين [Gothot-Mersch, Claudine]، 81 (2).

گريماص، ألجيرداس جوليان [Greimas, Algirdas Julien]، 16.

-ل-

لافاييت، مدام ده [La Fayette, Madame de]، 107.

لافونطين، جان ده [La Fontaine, Jean de]، 68، 132.

لوبوك، پيرسي [Lubbock, Percy]، 54، 58 (2)، 130، 146، 149 (4).

لوجون، فيليپ [Lejeune, Philippe]، 8 (1)، 46، 48 (4)، 138- 140، 142 (17)، 177 (5)، 208 (2).

لوكاتش، جورج [Lukács, Georg]، 187، 202 (12).

لوساج، ألان رونيه [Lesage, Alain René]، 111- 112، 142، 164 (20).

ليبو، سينثيا [Liebow, Cynthia]، 125 (10).

ليپس، مرگريت [Lips, Marguerite]، 65- 66.

ليمّرت، إيبرهارت [Lämmert, Eberhart]، 34- 35، 108.

ليسنگ، گوتهولت إفرايم [Lessing, G. E.]، 42.

ليڤيوس، تيتوس [Livius, Titus]، 63، 120.

ليريس، ميشيل [Leiris, Michel]، 139- 140.

ليرتش، أوجين [Lerch, Eugen]، 73 (8).

لنتڤلت، جاپ [Lintvelt, Jaap]، 87، 108، 157- 160، 166 (6، 7، 8)، 167 (12)، 184.

-م-

مايلر، نورمان [Mailer, Norman]، 139.

ماك هالهّ بريان [McHale, Brian]، 66، 69، 72 (4)، 73 (11، 13).

مالرو، أندريه [Malraux, André]، 64، 88.

www.ibtesamh.com/vb

مان، طوماس [Mann, Thomas]، 54، 69، 134- 135، 147، 168 (17)، 184-185، 188.

مانيي، كلود- إدموند [Magny, Claude-Edmonde]، 91، 159، 167 (11، 12).

ماركس، كارل [Marx, Karl]؛ 24.

مارتان دي گار، روجي [Martin du Gard, Roger]، 88.

موپاسان، گي ده [Maupassant, Guy de]، 123.

موزيل، روبرت [Musil, Robert]، 147.

مونو، جاك [Monod, Jacques]، 6.

مورياك، فرانسوا [Mauriac, François]، 149 (3).

موريس، تشارلز [Morris, Charles]، 15.

موشي، هارولد [Mosher, Harold]، 36 (3).

ميشليه، جول [Michelet, Jules]، 194.

ملفل، هرمان [Melville, Herman]، 22 (8).

مِنْدلَوْ، أ. أ. [Mendilow, A. Á.]، 149 (4).

-ن-

نابوكوف، ڤلاديمير ڤلاديميروڤيتش [Nabokov, Vladimir]، 10، 31، 114-115.

-س-

ساندرا، كورتيلز ده [Sandras, Courtilz de]، 142 (20).

سان- سيمون، لوي ده روڤروا، الدّوق ده [Saint- Simon, Louis de Rouvroy, duc de]، 46.

سانت- أمان، مارك أنطوَن جيرار [Saint- Amant, Marc Antoine Gérard]، 120-121.

سارتر، جان- پول [Sartre, Jean-Paul]، 48 (3)، 161، 167 (11)، 168 (16).

سوفوكليس [Sophocles]، 17، 121، 198.

سوريو، إتيان [Souriau, Etienne]، 18-19.

سيمون، كلود [Simon, Claude]، 107، 136.

سكارون، پول [Scarron, Paul]، 203 (16).

سليمان، سوزان [Suleiman, Susan]، 176 (1).

www.ibtesamh.com/vb

ستين، گيرترود [Stein, Gertrude]، 139-140.
ستيرن، لاورنس [Sterne, Laurence]، 16، 54، 116، 173، 188.
ستندال، هنري بيل [Stendhal, Henri Beyl]، 18، 43، 106، 139، 189، 198.

ـ ف ـ

فوكنر، وليم [Faulkner, William]، 159-160، 168 (14).
فورستر، إدورد مورگان [Forster, Edouard Morgan]، 20، 21 (4)، 22 (10)، 54.
فيلدينگ، هنري [Fielding, Henri]، 21 (4)، 43، 54، 103 (7)، 106، 129، 152، 174، 183، 189، 203 (14).
فيتش، ب. ت. [Fitch, B. T.]، 167 (12).
فلوبير، گوستاف [Flaubert, Gustave]، 42، 45-46، 54، 57، 58 (3)، 66-69، 73 (8)، 81 (2)، 92 (5)، 102 (4)، 106، 129، 135-136، 199.
فريدمان، كيت [Friedemann, Käte]، 54.
فريدمان، نورمان [Friedeman, Norman]، 84، 134، 166 (5).
فريش، ماكس [Frisch, Max]، 137.
فتزجيرالد، فرنسيس سكوت [Fitzgerald, F. Scott]، 134.

ـ ڤ ـ

ڤاليري، پول [Valéry, Paul]، 60 (12)، 90.
ڤالتسل، أوسكار [Walzel, Oskar]، 54.
ڤان دن هوڤل، پيير [Van den Heuvel, Pierre]، 79.
ڤان ريس، س. ج. [Van Rees, C. J.]، 23-33، 48 (6).
ڤيرن، جول [Verne, Jules]، 95، 98، 122، 125 (11).
ڤيتو، پيير [Vitoux, Pierre]، 103 (6).
ڤرجيليوس [Virgilius]، 33، 42، 44 (5).

ـ ق ـ

قيصر، يوليوس [Caesar, Julius]، 139.

ـ ر ـ

روب-گريّيه، الان [Robbe-Grillet, Alain]، 31، 36 (2)، 109، 165.

www.ibtesamh.com/vb

رومبرگ، برتيل [Romberg, Bertil]، 84، 157-158.
روسّو، جان- جاك [Rousseau, Jean-Jacques]، 46، 68، 194.
روث، فيليپ [Roth, Philip]، 117، 123، 125 (7).
ريمون، شلوميث [Rimmon, Shlomith]، 21 (2)، 86، 92 (4)، 113- 118، 124 (1)، 125 (8)، 128، 141 (2)، 179- 183، 185، 201 (1، 3، 4)، 185، 206.
ريفاتير، مايكل [Riffaterre, Michael]، 56- 57، 59 (11).
رنگلر، سوزان [Ringler, Susan]، 53، 58 (2)، 129، 141 (7).
رترفورد، إرنست [Rutherford, Ernest]، 6.

-ش-

شاندلر، ريمون [Chandler, Raymond]، 160.
شاندرناگور، فرانسواز [Chandernagor, Françoise]، 142 (20).
شاريتون، اللّنساكيّ [Chariton]، 128.
شاتوبريان، ڤيكونت فرانسوا- رونيه ده [Chateaubriand, Vicomte François-René de]، 46.
شاتلان، دانيل [Chatelain, Danièle]، 46.
شپيلهاگن، فريدريك [Spielhagen, Friedrich]، 54.
شپتسر، ليو [Spitzer, Leo]، 47.
شكسپير، وليم [Shakespeare, William]، 56- 57، 121، 200.
شميت، ڤولف [Schmid, Wolf]، 79، 184.
شتانتسل، فرانتس [Stanzel, Franz]، 68، 84، 92 (5)، 93 (10)، 135- 136، 149 (3)، 151- 158.
شتيغنبغك، مايّغ [Sternberg, Meir]، 36 (6)، 71، 73 (14)، 103 (7).
شتراوخ، ج. [Strauch, G.]، 70.

-ت-

تامير، نُومي [Tamir, Nomi]، 129.
تاسّو، برناردو [Tasso, Bernardo]، 33.
تورنيي، ميشيل [Tournier, Michel]، 190.

www.ibtesamh.com/vb

تيلُتْسنْ، كاثلين [Tillotson, Kathleen]، 54.
تروللوپ، انثوني [Trollope, Anthony]، 103 (7).
تشاوسر، جيوفري [Chaucer, Geoffrey]، 117.
تشاطمن، سيمور [Chatman, Seymour]، 21 (2)، 53، 58 (2)، 184.
تشومسكي، نُعام [Chomsky, Noam]، 24.
تشيخوف، انطون [Chekhov, Antoine]، 61 (17).

ـ ث ـ

ثاكراي، وليم [Thackeray, William]، 135-136.
ثورو، هنري ديڤيد [Thoreau, Henry David]، 175.
ثربانتيس، ميگيل ده [Cervantes, Miguel de]، 48 (6)، 120، 128-129، 164.

ـ ض ـ

ضانون- بوالو، لوران [Danon-Boileau, Laurent]، 36 (4).
ضويل، ارثر كونان [Doyle, Arthur Conan]، 134.

www.ibtesamh.com/vb

فهـرس

تقديم الدكتور سعيد يقطين ——— 1

تنويه المترجم ——— 3

عودة إلى خطاب الحكايه

I. التمهيد ——— 5

II. التصدير ——— 9

III. المدخل ——— 13

IV. الترتيب ——— 23

V. السرعة ——— 39

VI. التواتر ——— 45

VII. الصيغة ——— 49

VIII. المسافة ——— 53

IX. حكاية الاقوال ——— 63

X. حكاية الافكار ؟ ——— 75

XI. المنظور ——— 83

XII. التبئيرات ——— 95

XIII. الصوت ——— 105

XIV. المستوى ——— 111

XV. الشخص (1) ——— 127

XVI. الشخص (2) ——— 143

www.ibtesamh.com/vb

XVII. الأوضاع السردية ـــــــــــــــــــــــــــــــ 151
XVIII. المسرود له ـــــــــــــــــــــــــــــــ 171
XIX. المؤلف المفترض، القارئ المفترض؟ ـــــــــــــــــــــــــــــــ 179
XX. الخاتمة ـــــــــــــــــــــــــــــــ 205
قائمة المصادر والمراجع ـــــــــــــــــــــــــــــــ 209

ملاحق الترجمة

ثبت المقابلات ـــــــــــــــــــــــــــــــ 225
ثبت الأعمال الأدبية ـــــــــــــــــــــــــــــــ 259
ثبت الأعلام ـــــــــــــــــــــــــــــــ 265

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

الوصول إلى الحقيقة يتطلب إزالة العوائق
التي تعترض المعرفة، ومن أهم هذه العوائق
رواسب الجهل، وسيطرة العادة، والتبجيل المفرط
لمفكري الماضي
أن الأفكار الصحيحة يجب أن تثبت بالتجربة

روجر باكون

حصريات مجلة الابتسامة

** شهر فبراير 2016 **

WWW.IBTESAMH.COM

التعليم ليس استعدادا للحياة ، إنه الحياة ذاتها
جون ديوي
فيلسوف وعالم نفس أمريكي

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb

جيرار جنيت

عودة إلى خطاب الحكاية

هذا الكتاب، نوع من مراجعة نقدية أجراها **جيرار جنيت** على كتابه "***خطاب الحكاية***" (من *Figures III*) في ضوء ما أثاره من تعليقات وانتقادات في مشارق الأرض ومغاربها على مدى عقد من الزّمان (أي ما بين 1972 تاريخ صدور الكتاب الأوّل و1983 تاريخ صدور الثاني)؛ وفي ضوء ما استجدّ في مجال السرديّات خلال هذا العقد. ولذلك فهو ضروريٌّ لمن يودُّ أن يقف على مواطن القوّة والضعف في السرديّات، وعلى ما قطعته من أشواط في التّدقيق النّظريّ والمنهجيّ، وعلى إضافات **جنيت** وتعديلاته في الموضوع. إذ أنّ كتيّب "***عودة الى خطاب الحكاية***" – كما قال **جيرالد برانس**– «تكملةٌ لاغنى عنها لكتاب "***خطاب الحكاية***". فكلُّ من قرأ الكتاب الأوّل سيرغب في قراءة الثاني، ومن لم يقرأه فعليه أن يقرأهما معاً».

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب

www.ibtesamh.com/vb

Exclusive
For
www.ibtesama.com